LA NOTATION AQUITAINE

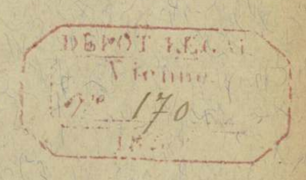
ET

Les Origines de la Notation Musicale

D'après les anciens manuscrits d'Albi

PAR

J. LAPEYRE
Professeur agrégé au Lycée d'Albi
(† 1902)



AVEC NOTES DE A. GUITTARD





PARIS
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »
269, Rue Saint-Jacques, 269

1908

LA NOTATION AQUITAINE

ET

Les Origines de la Notation Musicale

D'après les anciens manuscrits d'Albi

PAR

J. LAPEYRE

Professeur agrégé au Lycée d'Albi

(† 1902)

AVEC NOTES DE A. GUITTARD





PARIS

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »

269, Rue Saint-Jacques, 269

—

1908





LA NOTATION AQUITAINE

ET

Les Origines de la Notation Musicale

D'après les anciens manuscrits d'Albi

PAR

J. LAPEYRE, professeur agrégé au lycée d'Albi
(† 1902)

Avec notes de A. GUITTARD

AVANT-PROPOS

Le congrès des sociétés savantes tenu en 1902 à la Sorbonne avait posé à ses adhérents diverses questions. On pouvait y voir en particulier la suivante : « Donner des renseignements sur les **livres liturgiques** (*bréviaires*, *diurnaux*, *missels*, *antiphonaires*, *manuels*, *processionnaux*, etc.) imprimés avant le XVIIe siècle, à l'usage d'un diocèse, d'une église ou d'un ordre religieux. »

Des rapports furent présentés par : M. l'abbé A. Degert, de la Société de Borda, M. le chanoine E. Morel, de la Société historique de Compiègne, M. l'abbé M. Langlois, de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, enfin M. Jean Lapeyre, professeur au lycée d'Albi. Ce dernier fut particulièrement remarqué. Dans le compte rendu du congrès, on y consacra tout un paragraphe [1]. Le *Journal officiel* lui-même en retraça l'idée générale [2].

Mais ce n'était, nous venons de le dire, qu'un simple rapport, un simple mémoire lu par M. Jean Lapeyre. L'auteur était bien décidé à revoir son travail et à le compléter. Des encouragements lui vinrent de toutes parts, même de la *Schola Cantorum*, si nous nous en rapportons à une lettre dans laquelle il est dit : « Le travail de M. Lapeyre est excellent. L'auteur devrait y mettre la dernière main. » Le professeur du lycée d'Albi obéit à ces recommandations. Rentré chez lui, il se remit à l'œuvre.

Hélas ! Dieu ne voulut pas qu'il achevât. Le 22 août 1902, M. Lapeyre mourait à Contis-les-Bains d'une mort terrible et effrayante, victime de son dévouement en voulant sauver sa femme et un de ses amis qui se noyaient.

Il nous a semblé que l'étude de Jean Lapeyre ne pouvait rester dans l'oubli. Il y est question de la notation aquitaine et des origines de la notation musicale, origines basées sur les anciens manuscrits du chapitre de la ville d'Albi. C'est là un point

1. Compte rendu du congrès des sociétés savantes (lettres), Paris, 1902.
2. *Journal officiel*, n° du 2 avril 1902.

de l'histoire neumatique qu'on ne saurait passer sous silence. Voilà pourquoi, sur les instances de plusieurs de nos amis et de savants paléographes, M. Amédée Gastoué en particulier, nous avons décidé de publier, en l'annotant, l'intéressant travail de J. Lapeyre dont le rapport lu au congrès des sociétés savantes de 1902 n'était que l'esquisse ou le résumé. Chaque fois que nous le croirons nécessaire, nous ajouterons des détails explicatifs, afin de rendre ce travail plus intéressant, plus instructif, plus complet en un mot.

Avant de commencer, qu'on nous permette de donner la liste des anciens manuscrits avec notation conservés à Albi, dont nous aurons occasion de parler longuement plus tard. Ces manuscrits sont déposés à la bibliothèque de notre ville.

N° 3.	— **Rituale albiense**.	XIe siècle.
N° 5.	— **Liber sacramentorum** *a beato Gregorio papa urbis Romae editus*.	XIe siècle.
N° 7.	— **Martyrologium** *ad usum Ecclesiae Albiensis*. .	XIe siècle.
N° 9.	— **Diurnale et rituale**.	XIIe, XIIIe siècle.
N° 11.	— **Processionnale albiense**.	XVe siècle.
N° 15.	— **Lectionnarium ecclesiasticum**.	XIe siècle.
N° 30.	— **D. Cato. Sertulius Isidorus**.	XIe siècle.
N° 37.	— **Collectio canonum**.	IXe-XIe-XIIe siècle.
N° 42.	— **Recueil**.	Xe siècle.
N° 44.	— **Antiphonae et Responsoria**.	IXe siècle.
N° 46.	— **Liber hymnorum et precum**.	XVe siècle.
N° 54.	— **Liber pastoralis curae** *sancti Gregorii papae*.	XIIIe siècle.

Il convient de rappeler que la plupart de ces manuscrits ne sont pas des manuscrits musicaux, mais bien liturgiques, à la fin ou au cours desquels on trouve plusieurs folios contenant du plain-chant.

Leur importance n'en est pas moins grande. Ils ont une réelle valeur aux yeux des paléographes et des musiciens. Le lecteur pourra lui-même en juger dans la suite.

Albi, le 6 mai 1907. ALBERT GUITTARD.

NOTATIONS ANCIENNES

PÉRIODES DE L'ÉCRITURE MUSICALE

La représentation des sons musicaux par des signes permettant d'en indiquer la hauteur relative remonte à la plus haute antiquité. Les Grecs et les Romains employèrent à cet effet les lettres de l'alphabet diversement modifiées [1]. Les théoriciens du moyen âge les imitèrent, et, si ce mode de notation a maintenant disparu, on en retrouve ce-

1. Les lettres grecques étaient appliquées aux diverses cordes des instruments dans l'ordre de la génération des sons ; voilà pour la notation instrumentale. Les lettres étaient disposées. dans l'ordre alphabétique, sur les degrés diatoniques de l'échelle musicale ; voilà pour la notation vocale. Chez les Latins du haut moyen âge, le degré initial (son le plus grave de l'échelle musicale grecque) était indiqué par la lettre A ; le deuxième par la lettre B, et ainsi de suite. Beaucoup plus tard, on se servit à l'octave supérieure des lettres minuscules ; celles-ci étaient doublées, *aa, bb...*, pour la troisième octave. Cf. Dom POTHIER, *Mélodies grégoriennes*, chap. III ; Amédée GASTOUÉ, *Les Origines du chant romain*, p. 164.

pendant des vestiges dans le langage musical de certains pays [1] et dans la forme actuelle des signes d'altération, des clefs d'*ut*, de *fa* et de *sol*, provenant des lettres *b*, *C*, *F* et *G*, plus ou moins modifiées, qui représentaient autrefois les notes *si*, *ut*, *fa* et *sol*.

Notre notation moderne dérive donc en partie de ces notations alphabétiques anciennes, comme on pourra le voir dans la suite. Cette substitution, on pourrait presque dire ce changement, s'est faite assez lentement, puisque ce n'est qu'au XVIIe siècle que notre système d'écriture musicale fut définitivement fixé. On peut d'ailleurs en trouver le principe dans les neumes à points superposés employés déjà en Aquitaine au IXe siècle [2]. Leur usage remonte sans doute à une époque fort antérieure, mais l'absence de tout document nous empêche d'en préciser davantage l'origine. On employait aussi, dans d'autres régions, des signes dérivant de l'accent aigu, de l'accent grave, qu'on marquait primitivement au-dessus des textes liturgiques, pour indiquer l'élévation ou l'inflexion de la voix. C'est le point de départ de ce que nous appelons la notation neumatique. Quoique basés sur des principes différents, ces deux genres de notation ont un caractère commun : celui d'exprimer et de rendre avec le plus de précision désirable la liaison des sons qui doivent être chantés sur la même syllabe en une seule émission de voix. C'est sans doute pour cette raison qu'on a désigné les uns et les autres par le nom de neumes (du grec πνεῦμα, souffle, ou de νεῦμα, signe).

Il est d'ailleurs impossible de déterminer l'époque où leur usage fut introduit en Occident. Faut-il en attribuer l'invention à quelque moine savant dont le nom ne nous est point parvenu? Furent-ils imposés par les peuples septentrionaux, originaires de l'Orient, qui envahirent les diverses provinces de l'empire [3] ; ou bien le christianisme, qui conserva dans ses cérémonies un grand nombre de chants bibliques, emprunta-t-il à la tradition hébraïque la notation musicale en même temps que le texte de ses mélodies [4] ? Dans cette dernière hypothèse, — la plus vraisemblable assurément, — l'origine de l'écriture neumatique serait fort ancienne.

Quelques auteurs considèrent les neumes d'Aquitaine à points superposés comme dérivant des neumes-accents, appelés aussi neumes latins. Il nous semble que, s'il en était ainsi, le premier système se serait substitué rapidement à l'autre ; les deux notations ayant été

1. Les Allemands se servent encore des lettres de l'alphabet pour la solmisation. Les facteurs de pianos les emploient également pour marquer la position des cordes sur la table d'harmonie.

2. Dans plusieurs manuscrits de la bibliothèque d'Albi, dont nous allons donner la description dans un des chapitres suivants.

3. C'est là une hypothèse due à l'imagination du Belge Fétis. On en trouve plusieurs dans ses ouvrages : *Histoire de la musique* et surtout *Biographie des musiciens*.

4. Nous engageons le lecteur à se reporter à la conférence de A. Gastoué sur *l'Art grégorien, les origines premières* (*Tribune de Saint-Gervais*, 1900, p. 260 et sq.) ; tiré à part dans *Mémoires de musicologie sacrée*, Paris, 1900, et à son récent ouvrage déjà cité, chapitre des *Sources primitives*.

employées parallèlement pendant plusieurs siècles, cette opinion est donc loin d'être justifiée. Quoi qu'il en soit, *le principe de l'écriture musicale moderne ne fut véritablement posé que le jour où on eut l'idée d'échelonner les signes représentatifs des sons à des hauteurs différentes suivant le mouvement de la voix* [1].

Sans doute, les neumes latins furent plus tard, avec Gui d'Arezzo [2] et ses disciples, placés sur les divers degrés d'une portée réelle ou virtuelle [3], mais la priorité de cette disposition appartient incontestablement aux neumes à points superposés dont nous allons plus particulièrement nous occuper. Ceux-ci peuvent donc être considérés, à juste titre, comme le point de départ des transformations qui ont abouti, après de longs siècles de tâtonnements et de perfectionnements successifs, à notre notation actuelle.

*
* *

L'évolution de l'écriture musicale, depuis le IXe siècle [4], peut se diviser en *six périodes* :

Dans la première, la place de chaque point dépend uniquement du point précédent. La notation est tout à fait simple. Le chanteur devait savoir à peu près par cœur ce qu'il devait chanter, car il n'avait devant lui qu'un simple aide-mémoire.

Dans la deuxième, nous voyons une même note astreinte à se trouver toujours sur une ligne directrice, idéale ou tracée à la pointe sèche, très fréquemment le Γ grec (gamma).

Un guidon assurant la continuité de la notation lorsqu'on passe d'une ligne à la suivante, voilà ce qui caractérise la troisième période.

La quatrième précise entièrement, peut-on dire, le nom de chaque note au moyen d'une clef, représentée en tête de chaque ligne par une lettre.

1. L'auteur ne veut pas faire dériver les neumes à points superposés des neumes-accents, c'est l'exacte vérité. Néanmoins on est obligé de reconnaître, avec l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, que les « neumes sont primitivement de véritables accents, et ce fait n'a rien qui doive surprendre, si l'on songe à l'affinité naturelle qui existe entre la musique et ce que l'on nomme accent dans le discours » (p. 35).

D'autre part, la notation hébraïque était une notation d'accents. A. Gastoué, *op. cit.*, parle des *tâmin* qui étaient « un moyen de conserver une tradition en voie de se perdre », et qui servaient aussi à indiquer telle ou telle formule musicale.

2. Gui d'Arezzo, moine et maître de chapelle en Italie, vivait au onzième siècle. On lui attribue l'invention de la solmisation et le choix des syllabes qui forment les six premières des sept notes de la gamme actuelle. Il est l'auteur d'un ouvrage fameux, le *Micrologue*, où sont enseignées les règles de la musique et du chant.

3. Gui est-il réellement l'inventeur de la portée ? Ne serait-il pas plus exact de dire qu'il a perfectionné et propagé le système qu'aurait trouvé Odon de Cluny, son contemporain, maître de l'école de chant de l'abbaye de ce nom, et abbé de Saint-Maur-des-Fossés ?

Nous aurons occasion de parler plus loin de la constitution de la portée, faite avec les lignes noires, rouges et jaunes.

4. Nous disons depuis le IXe siècle, parce que nos plus anciens manuscrits datent de cette époque.

Dans la cinquième, on distingue la double intonation de la note *si*, au moyen de signes particuliers. L'usage de la portée se généralise. La notation du chant grégorien atteint son plus haut degré de perfection.

Dans la sixième, enfin, la fantaisie s'en mêlant, les caractères du plain-chant se transforment en notes de formes diverses, indiquant à la fois la hauteur et la durée de chaque son [1]. C'est l'âge de la notation proportionnelle.

*
* *

En adoptant cette classification, nous ne prétendons pas assigner à chaque période une date déterminée, même approximativement. Nous verrons, en effet, que l'introduction de signes nouveaux ou l'abandon de formes surannées ne se sont jamais produits d'une façon systématique en vue d'un perfectionnement ultérieur. On y a été amené naturellement, soit par des analogies avec l'écriture courante, soit par toute autre considération ; mais les premiers qui en ont fait usage ne se sont probablement pas doutés du progrès qu'ils faisaient réaliser à la notation musicale.

Ainsi la ligne directrice ne paraît nullement avoir été tracée, dès le début, pour y mettre les signes représentatifs des sons de même hauteur ; on rayait une page entière en vue du texte ; lorsque celui-ci comportait de la musique, l'espace laissé pour la notation présentait donc une ligne à laquelle il était impossible de ne pas faire attention en écrivant les points. On reconnut bien vite les avantages d'une pareille disposition, et, d'accidentelle qu'elle était d'abord, la ligne directrice fut plus tard tracée systématiquement pour recevoir toutes les notes d'égale intonation [2].

De même, le guidon indiquant, à la fin d'une ligne, la première note de la ligne suivante, n'est employé qu'à titre exceptionnel dans les premiers manuscrits [3], mais son usage s'étend peu à peu, et finit par se généraliser complètement.

L'apparition des clefs, de la portée à plusieurs lignes, des signes distinctifs des deux notes *si*, présente une série analogue d'hésitations avant leur adoption définitive. Il est manifeste, d'après cela, que les premiers notateurs ne supposaient pas leur système d'écriture musicale susceptible de remplacer totalement la tradition orale [4] ; c'est ce qui

1. On pourrait en ajouter une septième, qui partirait de 1880 et irait jusqu'en 1907. Ce serait la belle, la sublime période, celle où, grâce au zèle des bénédictins et de quelques savants, a lieu la restauration des mélodies grégoriennes.

2. Cela est très visible dans le manuscrit 42 (RECUEIL), à l'*Introeunte te, Domine*, du dimanche des Rameaux.

3. Nous trouvons le guidon dans les manuscrits 5 (LIBER SACRAMENTORUM *a beato Gregorio papa urbis Romae editus*) et 15 (LECTIONNARIUM ECCLESIASTICUM), à la généalogie de Jésus-Christ d'après saint Luc et à l'office des morts, mais pas à toutes les lignes. Ces manuscrits sont du XIe siècle. Il n'en sera pas de même dans les manuscrits de l'époque postérieure.

4. On y arrivera peu après et même assez vite. N'en avons-nous pas un exemple

explique la lenteur, sans cela inconcevable, avec laquelle ils admettaient tout signe nouveau ayant pour objet de préciser cette écriture.

PREMIÈRE PÉRIODE

Le plus ancien manuscrit contenant des neumes aquitains[1] que l'on trouve à la bibliothèque d'Albi, est l'ANTIPHONAE ET RESPONSORIA. Dans le *Catalogue général*[2] il porte le numéro 44.

Les passages notés[3] sont :

Folio 2 : le *Graduel* du premier dimanche de l'Avent : *Universi qui te expectant*,

frappant dans le manuscrit bilingue de Montpellier, reproduit dans la *Paléographie musicale*, tome VIII ?

1. « Les neumes-accents comme les neumes-points, lisons-nous dans la *Paléographie musicale* (tome I, p. 124), descendent d'une source unique, l'accentuation neumatique. » Pourquoi et comment en est-on venu des premiers aux seconds, qui sont précisément ceux qui abondent dans les manuscrits dont nous avons à nous occuper ? Dom A. Mocquereau y répond en disant que c'est « pour rendre plus rapides et plus faciles les mouvements nécessités par le tracé des caractères » (*id.*, p. 127). Ce changement se serait fait d'ailleurs successivement.

Cf. Tableau de la *Paléographie*, I, 129, et explications qui suivent ; II, 127 sq. — Dom J. Pothier, les *Mélodies grégoriennes*, p. 61-2, 69-70. « C'est en Aquitaine, ajoute D. Mocquereau (*id.*, p. 138), dans le midi de la France et dans presque toute l'Espagne, que le système des points détachés arriva à son plus complet développement et constitua même une notation régulière qui comprend une famille assez considérable de manuscrits. »

Nous entrerons plus loin dans les détails.

2. Ce manuscrit est très intéressant à connaître. En avant du premier folio nous lisons le titre suivant : ANTIPHONÆ, RESPONSARIA (*sic*), LECTIONES, *etc.*, *manuscriptum antiquissimum ex libris vener. capituli Ecclesiæ Albiensis.*

Jean Lapeyre croit que sa fine écriture caroline permet de le faire remonter jusqu'au IXe siècle. C'est là aussi l'opinion de Dom Leclercq (*Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, tome I, col. 1065). Ce n'est peut-être pas une preuve certaine et convaincante, surtout si nous ajoutons que les 125 folios qui constituent le manuscrit sont l'œuvre de plusieurs copistes qui les auraient écrits à plusieurs années d'intervalle.

Il est vrai que dans les premières années de l'époque carolingienne nous trouvons beaucoup, comme dans l'*Antiphonae et Responsoria*, l'écriture romane fine avec capitales très simples. Cependant nous ne saurions oublier que les copistes de notre pays d'Aquitaine ont conservé plus longtemps que les autres les formes anciennes dans leurs travaux. A Paris, en particulier, on trouve plusieurs manuscrits aquitains qui nous autorisent à donner au nôtre une date moins reculée que celle qui lui est attribuée. Tels sont : Bibl. nat. fonds latin, nº 909, fragments du IXe au XIe siècle ; nº 1240, écrit entre 933 et 936 et qu'on peut rapprocher d'un autre cité par la *Paléographie*, I, pl. XVII ; nº 1084, du XIe siècle ; nº 1120, du commencement de ce même siècle.

3. Dans ce manuscrit, qui contient, comme l'indique le titre, des antiennes, des répons et des leçons, nous trouvons bien peu de textes avec points superposés. A peine six passages, et encore relativement très courts.

Nous devons ajouter, pour être complet, que dans une antienne ou un répons, le morceau n'est pas noté en entier. Ici la première phrase, là la dernière, ailleurs un simple passage.

Ne peut-on pas dire que c'est une preuve que l'*Antiphonae et Responsoria* n'était nullement destiné aux chantres ? Il est, en effet, difficile d'admettre que la *schola* savait par cœur toutes les antiennes, excepté celles que renferme le manuscrit.

non confundentur, Domine. — ℣. *Vias tuas, Domine, notas fac mihi : et semitas tuas edoce me.* Suit l'*Alleluia.* — ℣. *Ostende nobis, Domine, misericordiam tuam : et salutare tuum da nobis* [1].

Folio 5 : une ligne d'un verset de l'*Offertoire* de la Nativité (messe de l'aurore) : *Dominus regnavit, decorem induit...* et plus loin une longue suite de neumes sur le mot *die.*

Folio 5 (verso) : la première ligne de l'*Introït* de la Nativité (messe du jour) : *Puer natus est nobis et filius datus est.*

Folio 85 : un *Répons* de l'office des Rameaux : *In die qua invocavi te, Domine, dixisti : noli timere ; judicasti causam meam, et liberasti me, Domine, Deus meus.*

Folio 93 (verso) : une ligne d'un *Répons : Ego sicut vitis fructificavi suavitatem odoris, alleluia.*

Folio 118 : une *Antienne* des deuxièmes vêpres de plusieurs martyrs : *Absterget Deus omnem lacrimam ab oculis sanctorum : et jam non erit amplius neque luctus, neque clamor, sed nec ullus dolor : quoniam priora transierunt* [2].

Dans tous ces passages, les neumes ont été écrits en même temps que le texte, ce qu'on reconnaît très facilement à l'espacement des syllabes sur lesquelles se développent de longues vocalises [3]. Il n'en a pas dû être très probablement de même dans un autre passage noté au verso du folio 48, dont nous n'avons pas parlé, où les neumes paraissent avoir été rapportés ultérieurement avec de l'encre plus foncée [4].

Il n'y a, dans la partie musicale de ce manuscrit, aucune trace de ligne directrice, ni de clef, ce qui rendrait sa lecture fort difficile si on n'avait pas la ressource de la comparer aux livres liturgiques actuels qui contiennent à peu près les mêmes chants.

Les notes simples, formées de points ou de petits traits horizontaux, sont placées à des distances plus ou moins grandes du texte, suivant qu'elles représentent des sons plus ou moins aigus.

Lorsque la voix s'élève, ces points sont alignés obliquement et l'on arrive au plus élevé par un petit trait de même direction. Le plus souvent, ce trait se termine par un crochet à une hauteur indéterminée et forme ainsi un neume ayant quelque analogie avec le *podatus* de la notation latine [5].

Quelquefois le crochet présente un prolongement vertical descendant,

1. Il n'y a rien de bien particulier dans ce passage au point de vue musical. Néanmoins, nous devons faire remarquer que les syllabes brèves des proparoxytons sont chargées de plusieurs notes. (Cf. la brochure de D. Pothier et l'article paru dans la *Tribune de Saint-Gervais*, février 1907, p. 36-41.) C'est ainsi que nous trouvons sur les *mi* de tous les *Domino*, des podatus ou des torculus. Mentionnons les jubili très longs de l'*Alleluia* et du dernier *nobis.*

2. Sur *si* de *transierunt* on distingue un *podatus.* L'édition de Solesmes a un *torculus.*

3. V. g. dans le graduel du premier dimanche de l'Avent.

4. Très ultérieurement, pourrions-nous dire. Ce dut être un élève de la *schola* qui ajouta pour son usage personnel ces neumes, assez mal faits d'ailleurs.

5. Dans les neumes-accents du xe siècle, le *podatus* était représenté par une sorte d'accent circonflexe renversé. Son accent grave, ou si l'on veut mieux, son crochet inférieur représentant l'accent grave, a été remplacé par un point. Nous aurons encore d'autres modifications à constater plus tard. (Cf. Tableau de la page 69 des *Mélodies grégoriennes*, colonne du *podatus.*)

indiquant une inflexion de la voix consécutive à son mouvement ascensionnel : c'est le *torculus* [1].

Dans le mouvement descendant, les points sont, en général, superposés verticalement (*climacus*) [2].

On trouve encore des signes ascendants (*epiphonus*) ou descendants (*cephalicus*) indiquant ce que Gui d'Arezzo appelle des sons liquescents [3], et un signe exactement semblable à la lettre S du texte, ſ, représentant les notes *si* ou *mi*, que nous considérons aujourd'hui comme notes sensibles des gammes d'*ut* ou de *fa*. Ce signe ne serait-il pas *originairement* une abréviation du latin *semis*, amonçant l'intervalle d'un demi-ton qui sépare chacune de ces notes de la suivante ? Dom Pothier, dans ses *Mélodies grégoriennes*, l'identifie justement au *quilisma* de la notation latine [4].

Enfin, un signe analogue au *porrectus* [5] de cette dernière notation a vraisemblablement le même sens, c'est à-dire représente une élévation et un abaissement, suivi d'une nouvelle élévation de la voix.

1. Dans la notation latine, la forme du *torculus* était modifiée. Ici encore un point a été substitué à l'accent grave. (Cf. D. Pothier, *id.*)

2. Le *climacus* est un exemple frappant du passage de la notation latine à la notation aquitaine. Le signe dont nous parlons a pris successivement différentes formes que l'on peut trouver dans Dom Pothier (*loc. cit.*).

3. Voici ce que dit le moine de Pompose des notes liquescentes : « *Liquescunt in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens, nec finiri videatur.* » De même que parmi les lettres il y a des liquides (L, M, N, R), ainsi parmi les sons, il en est beaucoup qui se liquéfient. Ceci arrive quand, dans le passage d'une syllabe à une autre, un son plein et entier au début *se fond* ensuite au moment même de la transition, si bien qu'il semble ne pas finir. (*Paléogr. music.*, t. II, p. 38.)

Gui n'a pas été seul à parler de ce genre de notes. Les *Regulae musicae de ignoto cantu*, l'auteur du traité *De Harmonica institutione* et Jean de Muris nous apprennent que la « note liquescente est un fait de prononciation qui, en raison de l'union intime du texte et de la musique, a son retentissement dans la mélodie et par suite dans la notation neumatique ». (*Id.*, p. 39.)

Quatre faits principaux, ajoute la *Paléographie*, sont à retenir : « *a*) Les notes liquescentes ne se rencontrent jamais dans les pures vocalises ; *b*) tout son liquescent finit un groupe neumatique et sert de transition à une syllabe nouvelle ; *c*) toute note finale d'un neume servant de transition d'une syllabe à une autre n'est pas, par cela seul, note semi-vocale : il faut en outre que cette note soit en contact avec une syllabe dont les combinaisons de consonnes et de voyelles présentent des conditions phonétiques spéciales entraînant la liquescence ; *d*) la liquescence dans la mélodie n'a pas lieu toutes les fois que se présentent dans le texte les conditions phonétiques qui la déterminent ordinairement. »

4. Dans les tableaux des différentes notations donnés par les *Mélodies grégoriennes*, nous relevons bien le signe ſ. On sait que dans la notation latine il est représenté différemment. Dans son chapitre VIII, D. Pothier écrit : « Il existe un signe d'ornement dont les anciens parlent assez souvent. C'est le *quilisma*. » Aribon et Engelbert y voient marqué un son liquescent servant ordinairement à relier deux notes distantes d'une tierce mineure.

Quilisma vient du grec κυλιω, *volvo*, et signifierait *nota volubilis*, qu'il faut « rouler pour ainsi dire autour de la première note avant de monter à la seconde ».

Quant à la forme du *quilisma* donné dans le 44 aquitain, on peut l'expliquer en disant que le célèbre Jean de Muris appelait ainsi le *porrectus*.

5. Pour les changements successifs de ce signe, consulter les *Mélodies grégoriennes*, premier tableau de la page 69, colonne du *porrectus*. Nous les retrouverons presque tous dans les périodes suivantes.

Nous avons dit que les notes isolées étaient représentées par de simples points ou par de petits traits horizontaux. Ceux-ci semblent devoir indiquer un léger appui de la voix. Quand le mouvement ascendant conduit à un de ces traits, on trouve un signe, assez rare d'ailleurs, ressemblant à une *virga* ou accent aigu incurvé à son extrémité supérieure.

Le signe ɜ placé généralement sur l'avant-dernière note d'un groupe ascendant paraît exprimer une accentuation particulière avec un léger ralentissement, avant la terminaison de la phrase mélodique (*pressus*) [1].

Toutes les notes d'un même neume sont, en général, d'égale durée. Lorsqu'on veut indiquer que la voix doit s'arrêter plus longtemps sur une note, on met deux points à côté l'un de l'autre (*strophicus*) [2]. Le rythme n'est marqué par aucun signe spécial ; les arrêts sont déterminés seulement par le sens des paroles ou de la mélodie [3].

*
* *

Essayons, en nous servant des graduels actuels, de traduire un alleluia noté qui se trouve dans ces *Antiphonae et Responsoria.*



La concordance, parfaite dans certains endroits [4], ne peut s'obtenir en d'autres qu'en lisant séparément les phrases musicales, comme si les notes étaient écrites sur une portée idéale [5], avec des clefs différentes. La tradition orale jouait donc, à cette époque, un grand rôle dans l'exécution du chant grégorien, et la notation était, pour le chanteur, une sorte d'aide-mémoire, plutôt qu'une indication exacte des intonations, lui permettant de retrouver un air inconnu sans autre secours [6].

1. Le *pressus* n'a pas, pour ainsi dire, de ressemblance avec le *pressus* de la notation latine.

2. Le *strophicus* n'est autre chose qu'un groupe de *punctum* ou plus exactement de *virga*. Celle-ci peut être simple, double, triple, d'où les noms de *apostropha*, *distropha*, *tristropha*, et d'une manière plus générale, *strophicus*.

3. L'auteur n'a nullement l'intention d'aborder ici la grande question, toujours si discutée, du rythme grégorien. Nous ne voulons pas la traiter, ce n'est pas la place. Nous avons à nous occuper simplement de la notation et non de l'interprétation.

4. Nous n'avons donné qu'un simple fragment. Les passages neumés du numéro 44 se trouvent dans tous nos livres actuels. Il était dès lors inutile de les reproduire.

5. Portée que le système à points superposés pouvait laisser apparaître. Comme le fait remarquer D. Pothier, il n'y aura pas la moindre difficulté à tracer dans quelques années la ligne directrice à la pointe sèche, en attendant l'adoption de la portée complète.

6. C'est là l'opinion de tous ceux qui ont eu à s'occuper des origines du chant

DEUXIÈME PÉRIODE.

Cette notation va cependant se préciser de plus en plus, à mesure que l'on étudiera des documents plus récents. Avec le manuscrit portant dans le *Catalogue général* le numéro 42, nous sommes au xe siècle [1] ; le chant que nous rencontrons au dernier folio est déjà beaucoup plus facile à déchiffrer, grâce à une ligne tracée à la pointe sèche [2], sur laquelle toutes les notes semblent être repérées.

Les signes employés diffèrent peu de ceux du manuscrit précédent. Les points et les traits sont cependant espacés avec plus de soin et les *pressus* deviennent à peu près semblables à la lettre *m* [3]. Dans le mouvement ascendant, les groupes de deux notes reliées par un trait (*podatus*) contiennent une figure ayant assez exactement la forme de la lettre *c* [4].

romain. Cf. P. Wagner, *Origine et développement du chant liturgique*. A. Gastoué, *loc. cit.*

1. Ce manuscrit n'avait pas primitivement de titre. Composé de trois parties bien distinctes, ce ne fut que plus tard, lorsque l'on cousit ensemble les 80 folios, que l'on mit en avant du premier le titre suivant : 1° *Hincmari archiepiscopi Rhemensis Constitutiones Synodicae anno 852.* — 2° *Archiepiscopo Narbonensi Sigebodo Almarici, monachi et presbyteri, responsio ad diversas quaestiones de baptismo.* — 3° *De signo crucis et benedictione aquae cum sale, cinere et vino et de caeteris mysteriis ecclesiae consecrandae Rubricae.*

Dom Leclercq (*loc. cit.*, col. 1065) lui donne simplement pour titre : *Recueil ; de signo crucis*... etc. Il le fait remonter jusqu'au ixe siècle. Il aurait été écrit, croit-il, entre 950 et 1025. Peut-être n'est-ce pas très exact. Nous en donnerons trois preuves : *a*) *Hincmari episcopi Rhemensis constitutiones synodicæ anno 852.* Ces constitutions synodiques de l'évêque Hincmar (806-882), qu'il faut bien se garder de confondre avec Hincmar évêque de Laon, déposé en 871, ont été copiées sur l'original. Ce dernier date *au plus tôt* de la seconde moitié du ixe siècle, vers 860-865. Assurément il n'a pas eté transcrit avant 870, car il ne faut pas oublier que le parchemin était à cette époque très cher et que les copistes étaient rares. Resterait à savoir si le recueil dont il est ici question est la première copie de l'original. — *b*) *Archiepiscopo Narbonensi Sigebodo Almarici, monachi et presbyteri, responsio ad diversas quaestiones de baptismo.* Sait-on à quelle époque ont vécu l'évêque Sigebode et le moine Almaric ? *L'histoire générale du Languedoc* de D. Devic et de D. Vaissete nous apprend que Sigebode succéda en 865 à Frédold, qu'il consacra en 873 une église construite par ses frères, prit une large part deux ans après à une assemblée d'évêques à Chalon-sur-Saône, et mourut en 885, « peu de temps après que Wifred, comte de Barcelone, l'eut prié de prendre l'administration de l'église d'Ausone ». Il vécut donc à la fin du ixe siècle, et les réponses à lui adressées par Almaric ne peuvent pas remonter plus haut que 870. Quand furent-elles écrites ? Plus tard très probablement. — *c*) Le passage noté que renferme le manuscrit n'est certes pas du ixe siècle. Nous ne le trouvons dans aucun manuscrit de cette époque. Il apparaît seulement dans ceux du xie que nous avons cités plus haut.

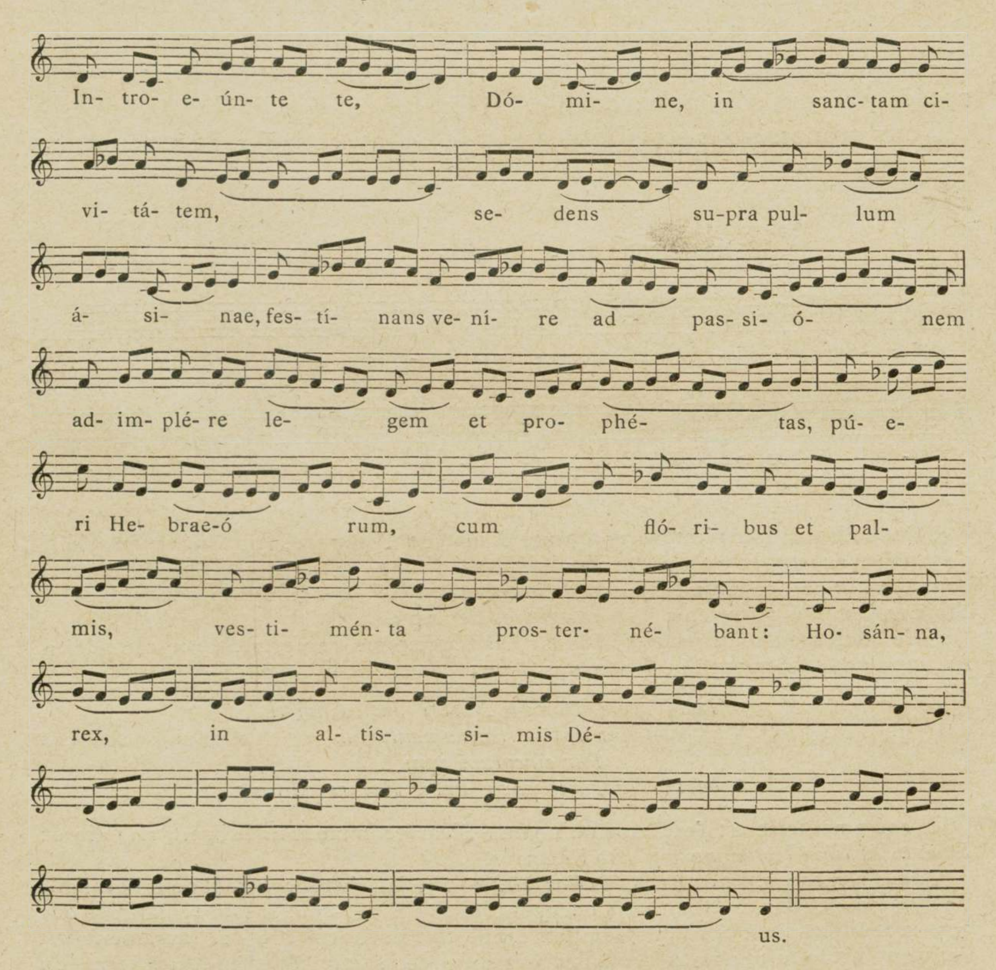
2. Cette ligne tracée à la pointe sèche n'est-elle pas, elle aussi, un indice, une preuve de ce que nous disons plus haut ? Au ixe siècle, cette ligne n'est pas connue. Nous ne l'avons pas trouvée dans le manuscrit qui a fait l'objet de l'étude de la première période, et qui est du xe. Enfin, nous savons que c'est Gui d'Arezzo qui a inventé ou plus exactement perfectionné ce système de la pointe sèche.

3. Ce signe s'est modifié. Au fond, la différence n'est pas très sensible. Ce n'est pas la forme du *pressus* qui a varié, mais simplement sa position. D'ailleurs nous constaterons plus tard d'autres changements.

4. C'est un acheminement au *podatus* que nous trouvons dans les manuscrits

Le chant contenu dans ce manuscrit se rapporte à l'office des Rameaux. Quoique nous n'en ayons trouvé aucune trace dans les livres liturgiques modernes, nous avons essayé de le reconstituer en attribuant aux notes placées sur la ligne la valeur relative *fa* [1]. Cette hypothèse paraît se justifier à la fois par le sens musical et par les analogies qu'on peut établir entre ce manuscrit et ceux d'une époque ultérieure.

L'exemple musical que nous donnons ne peut avoir de l'importance que comme spécimen de ce temps. C'est là la seule raison pour laquelle nous le mettons sous les yeux du lecteur.



Dans cette antienne, les lignes qui traversent les neumes ne paraissent nullement d'ailleurs avoir été tracées dans l'intention de les faire servir à préciser la notation. Le parchemin a dû être réglé uniformément d'un bout à l'autre du folio, pour recevoir le texte ; en y

latins du XIIIe siècle, *podatus* employé dans les éditions de Solesmes et dans l'édition vaticane.

1. C'est le seul passage noté que renferme ce manuscrit. Au verso du même feuillet, il y a bien un autre chant ; malheureusement, une grosse mouillure, ajoutée à l'usure du parchemin, en rend la lecture à peu près impossible.

mettant un chant noté, il semble qu'on ait utilisé une disposition probablement imprévue, mais qui n'en a pas moins été très commode pour échelonner convenablement les points [1].

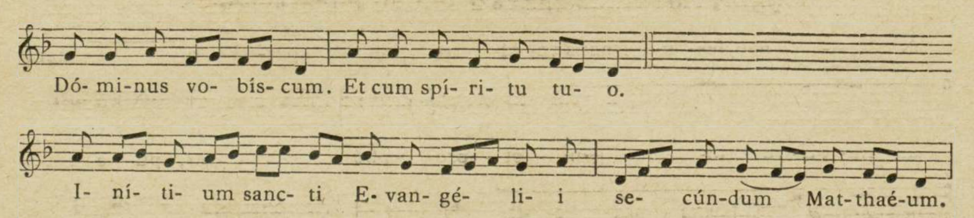
Aussi l'emploi systématique des lignes directrices va-t-il se généraliser et se perfectionner de plus en plus, jusqu'au moment où les portées multilinéaires dont elles constituent en quelque sorte l'embryon, fixeront définitivement les positions relatives de toutes les notes.

*
* *

Cela se trouve déjà réalisé en partie dans un magnifique manuscrit du XII[e] siècle, le n° 5, un *Sacramentaire* [2]. Il contient les généalogies de N.-S. J.-C. selon saint Matthieu (I, 1-16) et selon saint Luc (III, 21-51), notées avec un soin remarquable.

Nous transcrivons ici simplement le début et la fin de chacune de ces généalogies :

1° GÉNÉALOGIE DE J.-C. D'APRÈS SAINT MATTHIEU.



1. Cette disposition n'est pas constante dans tout l'ouvrage. Au fond même, elle n'est guère accentuée qu'aux derniers feuillets. Si on a eu l'heureuse idée de l'utiliser pour échelonner les neumes, c'est qu'à cette époque on devait la connaître. Le choix et l'emploi qu'on en a fait ont été très heureux.

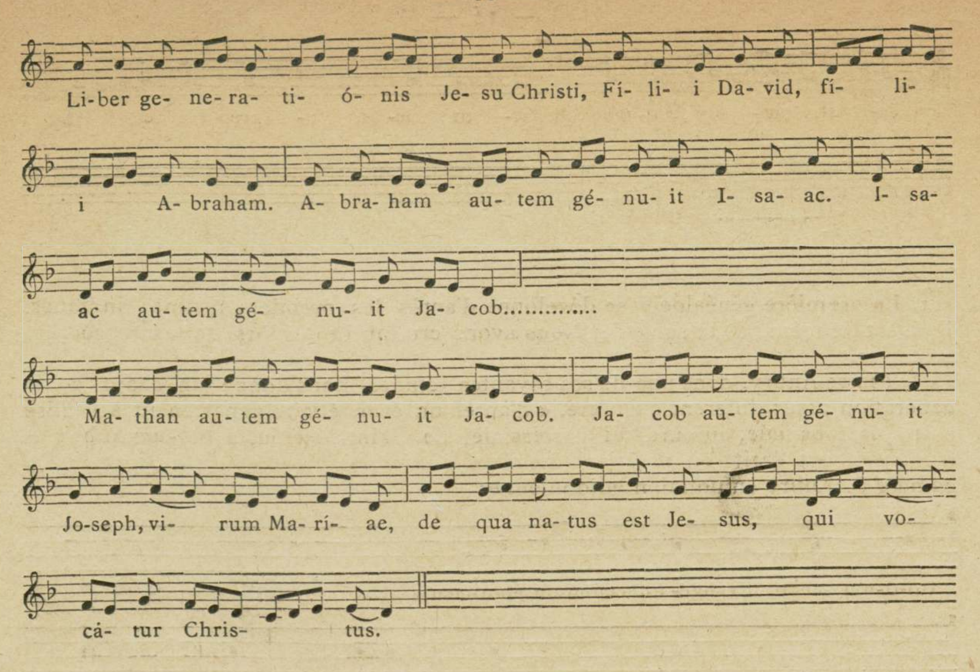
2. Ce manuscrit comprend 165 folios. Les 6 premiers renferment un calendrier. Au septième seulement nous trouvons en grosses capitales le titre :

In Nomine Domini Nostri Jesu Christi
Incipit Liber Sacramentorum
Per circulum anni
A beato Gregorio papa urbis Romae editus.

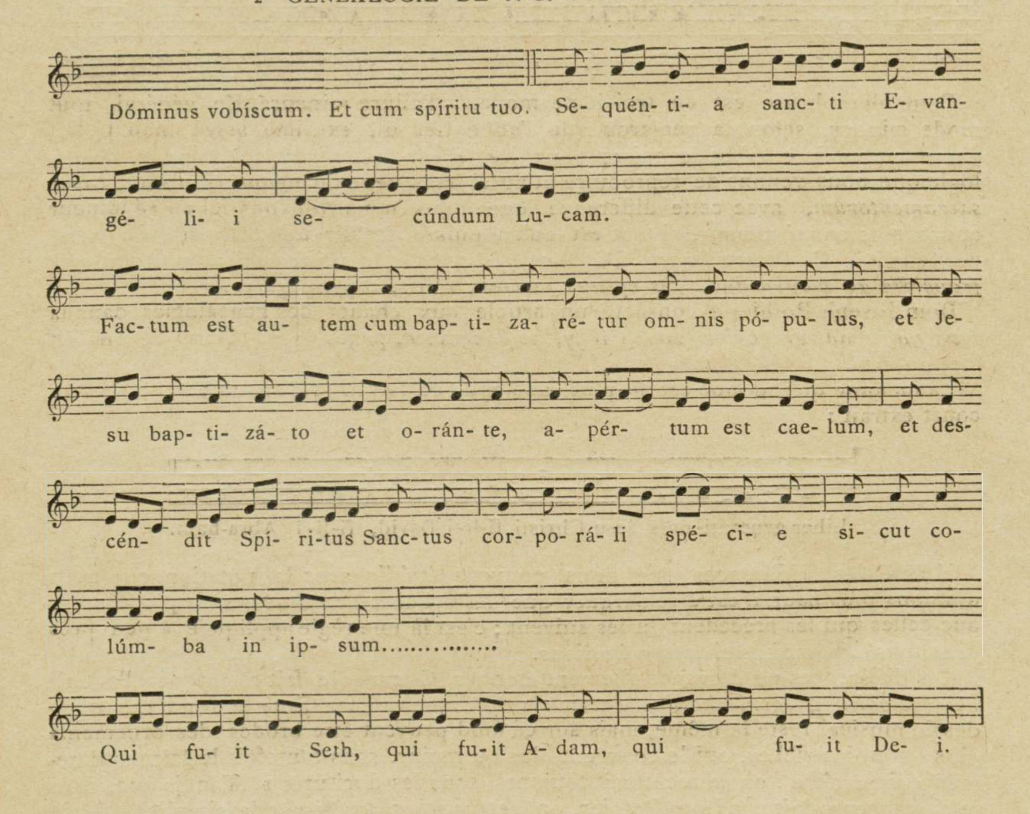
Ce sacramentaire est l'œuvre d'un nommé Sicard, comme nous le lisons au folio 9 : *Scriptoris libri lector memor esto Sicardus.*

« Deux péricopes, dit D. Leclercq (*loc. cit.*, col. 1064), s'y rencontrent pour l'évangile de matines le jour de Noël. » Ils occupent les folios 155-160. Il faut remarquer que ces six feuillets ne sont pas des feuillets rapportés. Ils font partie du sacramentaire. Au verso du folio 154 nous lisons les oraisons de sainte Marthe et au verso du folio 160 (le même qui contient la fin de la généalogie) celles pour l'évêque.

L'écriture très grosse et très claire du manuscrit, en même temps que les capitales assez souvent ornées de jolies miniatures, nous permettent d'assigner le XII[e] siècle comme date. Ces capitales ornées ne se trouvent pas dans les manuscrits d'une époque antérieure. C'est ainsi que dans un autre sacramentaire du XI[e] siècle conservé à la bibliothèque de la ville d'Albi, elles sont tout à fait ordinaires. Dans celui qui nous occupe, au contraire, nous avons remarqué le *T* de *Te igitur* et le sigle VD de la préface, enjolivés comme les manuscrits de l'époque romane. (Cf. *Dict. d'Archéol.*, t. I, col. 161, sq.) On trouve une copie partielle du sacramentaire n° 5 à la Bibliothèque nationale, fonds latin, 16803. Après avoir cousu ensemble les 165 folios, on a écrit au feuillet de garde le titre, au-dessus duquel on a ajouté plus tard,



2° GÉNÉALOGIE DE J.-C. D'APRÈS SAINT LUC

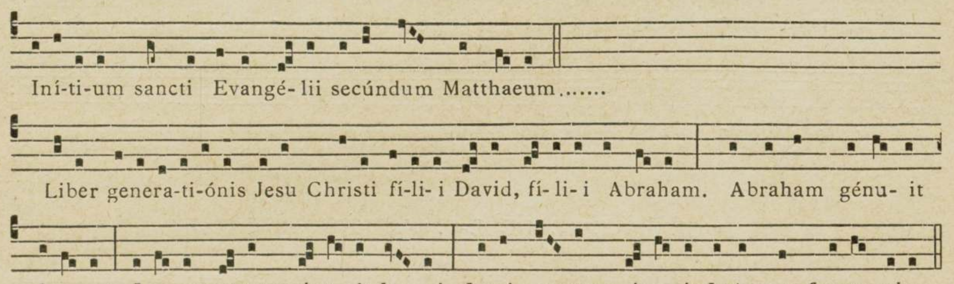


avec une encre très noire, la mention de la généalogie de J.-C. qui se trouve à la fin. Comme les précédents, cet ouvrage appartenait avant la Révolution française au chapitre d'Albi, comme nous le lisons au verso de la première page : « ex libris ven. capituli ecclesiae Albiensis. »



1. La première généalogie se développe d'après les premiers neumes indiqués. Il en est de même de la seconde. Nous avons cru inutile dès lors de les reproduire en entier.

M. Pierre Aubry, dans une de ses savantes études, nous donne un chant de la génération assez différent du nôtre, « d'après un évangéliaire appartenant à l'église autrefois collégiale, aujourd'hui paroissiale, de Saint-Maclou, à Bar-sur-Aube ; le manuscrit est écrit en notation messine diastématique ». Nous le donnons ici comme P. Aubry en notation guidonienne :



Cette paraphrase est en troisième mode, à l'allure mineure. En général, tout mode mineur, selon la remarque de l'abbé Lebeuf, exprime assez bien le ton d'une complainte. C'est la raison pour laquelle nous le trouvons dans la généalogie que nous venons de reproduire et aussi dans celle du manuscrit d'Albi, *Liber sacramentorum*, avec cette différence que nous nous trouvons ici en *ré* mineur et non plus en *mi* mineur, si tant est qu'on puisse établir une comparaison entre ces tonalités. Cf. Pierre Aubry, *L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française du moyen âge : les épîtres farcies ;* Paris, 1897, page 15.

Dom Joseph Pothier a consacré un article aux chants des généalogies dans la *Revue du chant grégorien* (année 1897, 15 décembre, pages 65-71). Nous devons en dire un mot.

La mélodie qu'il donne est la plus ancienne et la plus répandue ; en voici un court extrait :



Malgré les différences que nous pouvons établir avec la notation que nous donnons plus haut, il est à remarquer que les syllabes accentuées sont plus élevées que celles qui les précèdent ou les suivent ; c'est là une règle appliquée à peu près dans tous les anciens chants grégoriens.

Ces différences ne doivent nullement étonner. Comme le fait remarquer l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, la « trame mélodique qui constitue le fond même du dessin musical reste la même, mais sur ce fond peuvent être brodés des ornements plus ou moins riches, qui le couvrent plus ou moins, sans toutefois le faire entièrement disparaître : on le reconnaît toujours sous les fioritures ». Tandis que, dans le chant reproduit par Dom Pothier, on est surtout arrêté par la simplicité de la mélodie, qui est presque syllabique, dans celui que nous avons transcrit, on remarque certains écarts, certains ornements qui rompent très harmonieusement la monotonie du texte.

Le savant bénédictin donne encore deux autres chants de généalogies, pris, le premier dans un ancien missel de Toul, qui se chante sur deux phrases alternantes,

Dans ces deux passages notés, la ligne directrice à la pointe sèche a été faite évidemment en vue de la notation. Le point est l'unique forme de la note isolée [1], les petits traits horizontaux ont disparu totalement pour faire place à des points [2]. Les signes de ligature ascendante et quelques rares *torculus* sont maintenus, ainsi que les *pressus* ici encore légèrement modifiés [3].

La mélodie qui accompagne le texte n'est guère usitée aujourd'hui [4]. La traduction en musique que nous en avons donnée nous semble cependant bien moins douteuse que celle des manuscrits précédents, et cela malgré l'absence de toute indication précise et nette qui permette d'assigner une valeur tonale aux notes ou aux neumes à points superposés, placés sur les lignes directrices, très facilement reconnaissables dans ce *Liber sacramentorum sancti Gregorii.*

TROISIÈME PÉRIODE

Les manuscrits de cette période présentent une innovation bien

le second dans un manuscrit dominicain dont toutes les phrases se terminent en premier ton comme dans le nôtre :



1. C'est le *punctum* de la notation latine. Il abonde dans notre manuscrit.

2. Ce changement, cette modification continue à évoluer. Les neumes ont tous des tendances à devenir des neumes à points superposés ; et plus nous nous avancerons vers la Renaissance, plus nous trouverons de ces points.

3. Les *torculus* sont maintenus, il est vrai, mais avec quelques variations. Bientôt ce signe sera transformé presque complètement.

Les *pressus*, nous le disons au début de la deuxième période, ont des ressemblances avec la lettre *m*. Nous faisons remarquer même que ce n'était pas la forme, mais bien la position qui avait varié.

Les neumes que nous retrouvons le plus souvent sont les *podatus* et les *clivis*, comme on peut s'en rendre compte en parcourant la transcription donnée plus haut.

Les uns appartiennent dès lors à la première ou à la deuxième époque. Les *clivis* sont représentées par deux points superposés, comme dans les manuscrits précédents et aussi comme dans les manuscrits qui suivront.

Les *climacus* ne sont pas non plus modifiés. Sur *fu* de *fuit Amos*, on voit quatre points superposés que nous traduisons ainsi Nous dirons la même chose des *strophicus* et des *porrectus*.

Dans le manuscrit dont nous parlons, nous n'avons trouvé aucune trace des autres neumes *epiphonus*, *cephalicus* et surtout pas la moindre apparence du *quilisma*, dont il a été question dans la première période à propos des *Antiphonae et Responsoria*.

4. Dom Pothier (*loc. cit.*, p. 67) dit qu'elle est encore en usage dans certains couvents et même dans plusieurs diocèses. Très en vogue au moyen âge, elle est maintenant bien délaissée.

modeste en apparence, celle d'un signe spécial indiquant, à la fin de chaque ligne, la position de la note suivante. Ce signe que nous trouvons aujourd'hui dans nos livres de plain-chant grégorien, où on lui donne le nom de guidon [1], marque cependant une transition très importante entre l'époque où une simple ligne servait à repérer vaguement les neumes à points superposés et celle, plus récente, où les notes sont entièrement déterminées par des clefs [2].

Lorsque fut écrit le *Liber sacramentorum* dont nous avons précédemment parlé, le guidon, certes, était connu, mais assez peu. Dans ce manuscrit, en effet, nous n'en trouvons qu'un seul exemple, à la 5e ligne du folio 159 (recto) : *Et descendit spiritus Sanctus cor*[*po*]*rali*. Il faut avouer que ce n'est pas trop pour neuf pages complètes de paroles notées [3].

Il en est bien autrement dans le LECTIONARIUM ECCLESIASTICUM [4], numéro 15 du *Catalogue général*, où nous trouvons en entier l'office des morts, presque tel qu'on le chante de nos jours. Il y a dans ce manuscrit 14 grandes pages in-folio de musique notée (de 164 à 170). Sur la ligne directrice, très apparente [5], se place généralement la note *fa* [6]; les autres notes sont espacées en dessus ou en dessous d'une manière parfaite, ce qui en rend la lecture extrêmement facile. La première page (recto du fol. 164) n'a pas de guidon. Mais nous trouvons ce

1. On sait que le *guidon* est un signe employé dans le plain-chant. Mis à la fin d'une ligne de la portée, il indique à celui qui doit chanter la place occupée par la note qui commence la portée suivante. De la sorte, on n'est nullement surpris en portant ses yeux à la ligne qui vient après. C'est comme un trait d'union entre deux portées. Le mot guidon vient très probablement de guider, d'où l'explication qu'on en donne.

2. Nous ne trouverons cela qu'à une période ultérieure.

3. La forme du guidon est ici d'une certaine façon. Dans le manuscrit suivant il prendra une autre forme. Mais on le reconnaîtra toujours.

4. Ce manuscrit, qui est beaucoup plus volumineux que les précédents,— il mesure 26 sur 36, — n'avait pas tout d'abord de titre. Plus tard on écrivit au feuillet de garde :

LECTIONARIUM ANTIQUISSIMUM

Ex libris venerabilis capituli Ecclesiae albiensis.

En dessous on ajouta : *On trouve à la fin du volume une ancienne manière de noter le plain-chant, sans clefs ni lignes. C'est le chant de certains Responsoires, versets, antiennes, proses rimées, etc., relativement à diverses fêtes.*

Au dos de la grosse couverture de bois et de cuir on lit :

Lection | arium | manusc. antiquissimum | ante 10 saec.

Certainement notre Lectionnaire n'est pas de cette époque. Dom Leclercq (*loc. cit.*, tome I, col. 1064) le fait descendre jusqu'au onzième. Peut-être, à ne s'en tenir qu'au genre d'écriture romane très claire et assez espacée, et aux capitales peu ornées — bien moins en particulier que celles du manuscrit précédent, — cela serait exact. Mais nous ne devons pas oublier que notre ouvrage renferme sept feuillets complets — c'est-à-dire quatorze pages — de textes notés, qui, eux, ne peuvent être placés dans un temps antérieur à 1100.

5. La ligne directrice que nous avons vue au XIe siècle dans le manuscrit *Liber sacramentorum* de Sicard est allée en se perfectionnant ; ou, pour parler plus clairement, la ligne qui là se trouvait presque par hasard a été placée ici à dessein et pour permettre au chanteur de mieux se reconnaître au milieu des neumes.

6. Toujours d'après le système préconisé par Gui d'Arezzo.

signe employé très couramment dans les autres, à partir du milieu de la deuxième (verso du fol. 164)[1].

Dans ce lectionnaire nous devons noter des antiennes et des répons brefs où l'on a supprimé les consonnes du *Gloria Patri*. C'est ainsi que nous trouvons dans plusieurs folios (v. g. 167-168) : *G-o-i-a-a-i-e-i-i-o*, au lieu de *Gloria Patri et Filio ;* le copiste s'est proposé sans doute d'attirer ainsi l'attention du lecteur par l'étrangeté de cette écriture énigmatique[2]. Mais nous devons ajouter que ces antiennes ne se rapportent pas à l'office des morts. On sait très bien, en effet, qu'il n'y a pas de *Gloria Patri* aux prières récitées ou chantées en commémoration des morts.

Les abréviations, assez rares dans les manuscrits précédents[3], vont devenir de plus en plus nombreuses à partir de cette époque. Citons celles dont l'emploi est le plus fréquent.

Un petit trait au-dessus d'une voyelle remplace ordinairement *m* ou *n* après cette voyelle ; on écrit *laudū* pour *laudum*, *petēti* pour *petenti*, etc. Un trait sur la consonne *t* ou qui coupe les hampes des lettres *b* ou *p* annonce le plus souvent *er*, *or*, *ur*[4].

*
* *

Des mots entiers, des phrases même, sont quelquefois exprimés par des groupes de quelques lettres. Ainsi en est-il dans un manuscrit portant le numéro 7 dans le *Catalogue général* et ayant pour titre MARTYROLOGIUM AD USUM ECCLESIAE ALBIENSIS[5], dont nous allons nous occuper.

Il contient au folio CCL (verso) le commencement de l'*Évangile* noté de la fête de la Pentecôte. Voici le début du texte : *in il tr : dixit ihs discipulis suis :* (*in illo tempore* : *dixit ihesus*)...

La page où se trouve ce texte noté porte en tête la première strophe de l'hymne que nous lisons aux laudes du dimanche :

1. Au folio 164 (verso), nous le relevons trois fois ; au fol. 165, 13 fois au recto et autant au verso ; au fol. 166, 10 et 12 fois ; au fol. 187, 13 et 9 fois ; au fol. 168, 13 et 10 fois ; au fol. 169, 9 et 13 fois ; au fol. 170, 12 fois au recto et au verso.

2. On use encore aujourd'hui d'un système analogue pour indiquer, dans les antiphonaires, les finales des intonations des psaumes.

3. Manuscrits ou parties de manuscrits musicaux. Il n'en est pas de même des manuscrits liturgiques dont nous n'avons pas à nous occuper ici. (Cf. *Essai monographique* en préparation.)

4. Pour les détails, nous renvoyons à Prou, *Manuel de paléographie*, et *Recueil de fac-similés*.

5. On lit au folio de garde : *Martyrologium ad usum Ecclesiae albiensis | dispositum ex libris venerabilis capituli Ecclesiae albiensis |* .

On a ajouté plus tard : « Ce martyrologe a été fait longtemps avant la sécularisation ; il paraît être du XI[e] au XII[e] siècle. » C'est très probablement au XII[e] qu'il faut le faire remonter plutôt qu'au XI[e]. (Cf. D. Leclercq, *loc. cit.*, col. 1064.) D'une écriture très claire, mais assez serrée, il ne renferme pas, chose bizarre, des capitales avec miniatures. Notons de plus que, presque à chaque page, il y a des notes ajoutées en marge, notes qui sont d'ailleurs d'une époque postérieure. Il n'y a pas de miniatures, disons-nous. Nous devons cependant mentionner quelques dessins assez originaux aux folios CVI, CLII, CLXXXII, CCXL.

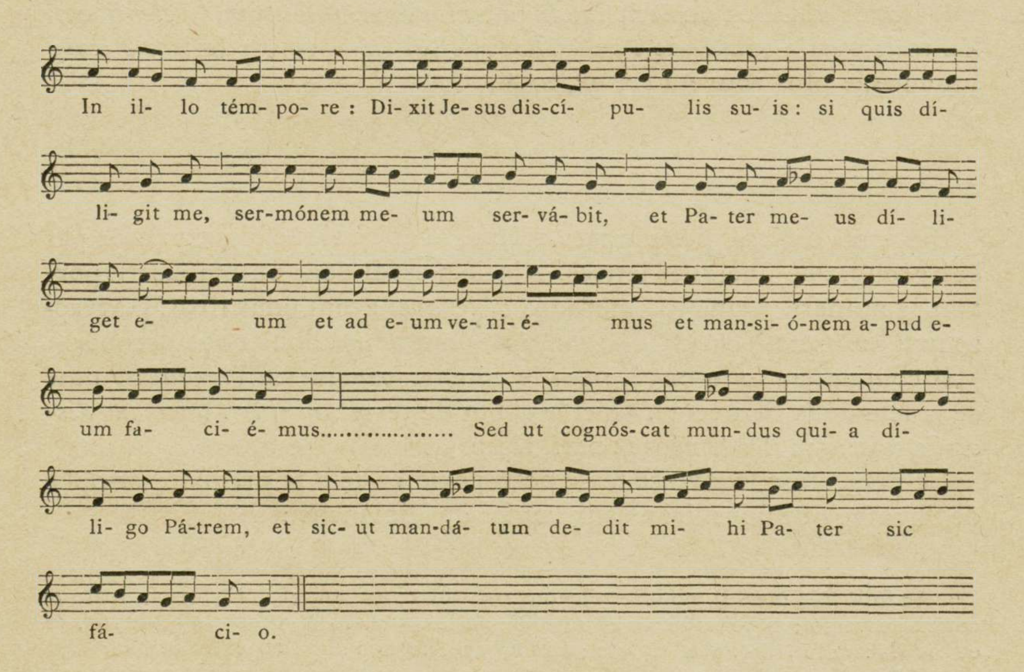
Aeterne rerum cónditor
Noctem diémque qui regis,
Et temporum das témpora,
Ut alleves fastídium.

Immédiatement après viennent cinq vers latins très curieux, où se trouve exposé l'art de bien calligraphier.

... Conditio dispar cultoris error honestas.

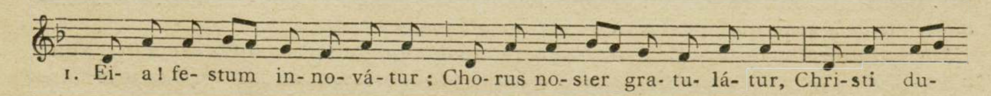
Dans la notation de l'Évangile, le guidon[1] est employé non seulement à la fin des lignes ; mais encore dans le courant d'une même ligne, où il joue un rôle analogue au changement de clef dans la musique moderne. On en trouve un exemple à la deuxième ligne entre les mots *diliget* et *eum*.

Voici le début et la finale de cet Évangile noté :

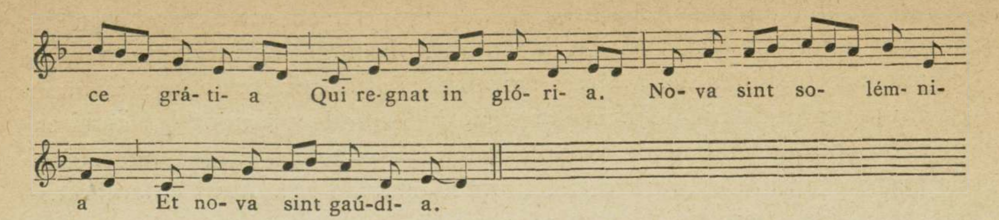


Le folio suivant (CCLI, recto et verso) renferme trois hymnes assez remarquables que nous tenons à publier en partie :

a) HYMNE DE SAINT NICOLAS



1. Nous le faisons remarquer plus haut ; la forme du guidon n'a pas toujours été la même. Dans le martyrologe que nous étudions il est représenté comme dans le *Lectionarium ecclesiasticum*.



2. Nicolaus gloriátur
In coelesti cúria
Vitae sumens praémia.

3. Coelum, terra, jucundátur ;
Hodie duplícia
Sint ejus solémnia.

4. Ipsum clerus veneratur
Et cuncta scolaria
Clericorum studia.

5. Nobis ab ipso donatur
Corporis munditia
Et cordis justicia.

6. Praesul Christi, te precamur,
Haec praesens família
Duc nos ad coeléstia [1].

b) HYMNE DE LA PENTECÔTE

Jam Christus astra ascenderat...

On lira la suite au bréviaire romain et dans nos livres de chant aux matines de la fête.

c) HYMNE DE SAINTE AGATHE



Ces chants joignent à une extrême simplicité une fraîcheur d'inspiration remarquable. Le premier surtout mérite une mention spéciale, ainsi qu'on pourra s'en rendre compte par la traduction que nous en

1. Ces strophes n'ont que trois vers. Elles devaient dès lors se chanter très probablement ainsi : on répétait le premier vers, puis le groupe des deux derniers.

2. *Nicolaus gloriátur*
Nicolaus gloriátur
In coelesti cúria,
Vitae sumpsit praémia
In coelesti cúria,
Vitae sumpsit praémia.

2. Cette transcription est faite d'après la reproduction donnée par M. Amédée Gastoué, dans *Les anciens chants liturgiques des églises d'Apt et du Comtat* (Grenoble, 1902), p. 16. (Communication de M. J. Lapeyre, professeur au lycée d'Albi.) Cette mélodie est notée sur lignes tracées à la pointe.

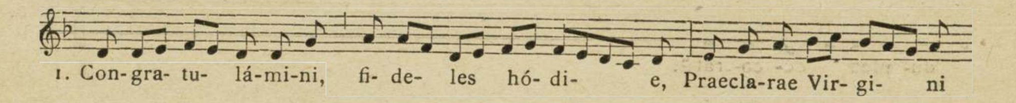
donnons. La phrase mélodique se développe avec un naturel parfait suivant le rythme des vers. En l'écoutant, on songe instinctivement aux délicieuses fresques des maîtres primitifs ; l'atmosphère de mysticisme, de foi naïve et de piété sincère au sein de laquelle vivaient les artistes de cette époque, était seule capable de leur inspirer ces petites merveilles de grâce exempte de mièvrerie, dont le charme pénétrant émeut sans troubler. Les peintres, comme les musiciens, se croyant déjà transportés dans le paradis idéal où les vierges et les martyrs célèbrent, dans un éternel cantique d'adoration, la gloire du Très-Haut, traduisaient leurs impressions chacun à sa manière ; pendant que le pinceau magique des uns fixait sur la toile ou sur les murs des basiliques les formes hiératiques qu'ils avaient entrevues en rêve, les autres notaient, dans les missels enluminés, les mélodies célestes qui résonnaient encore au fond de leurs âmes. Tout le secret de leur art était là, et c'est sans doute pour cela qu'il est irrémédiablement perdu.

*
* *

A la même époque peuvent se rattacher les trois manuscrits portant dans le *Catalogue général* les numéros 30, 3 et 37 et dont voici les titres :

D. Cato. Sertulius Isidorus ;
Rituale albiense ;
Collectio canonum.

Le premier[1] renferme une magnifique séquence en l'honneur de sainte Cécile, que nous nous faisons un plaisir et même un devoir de donner en entier :



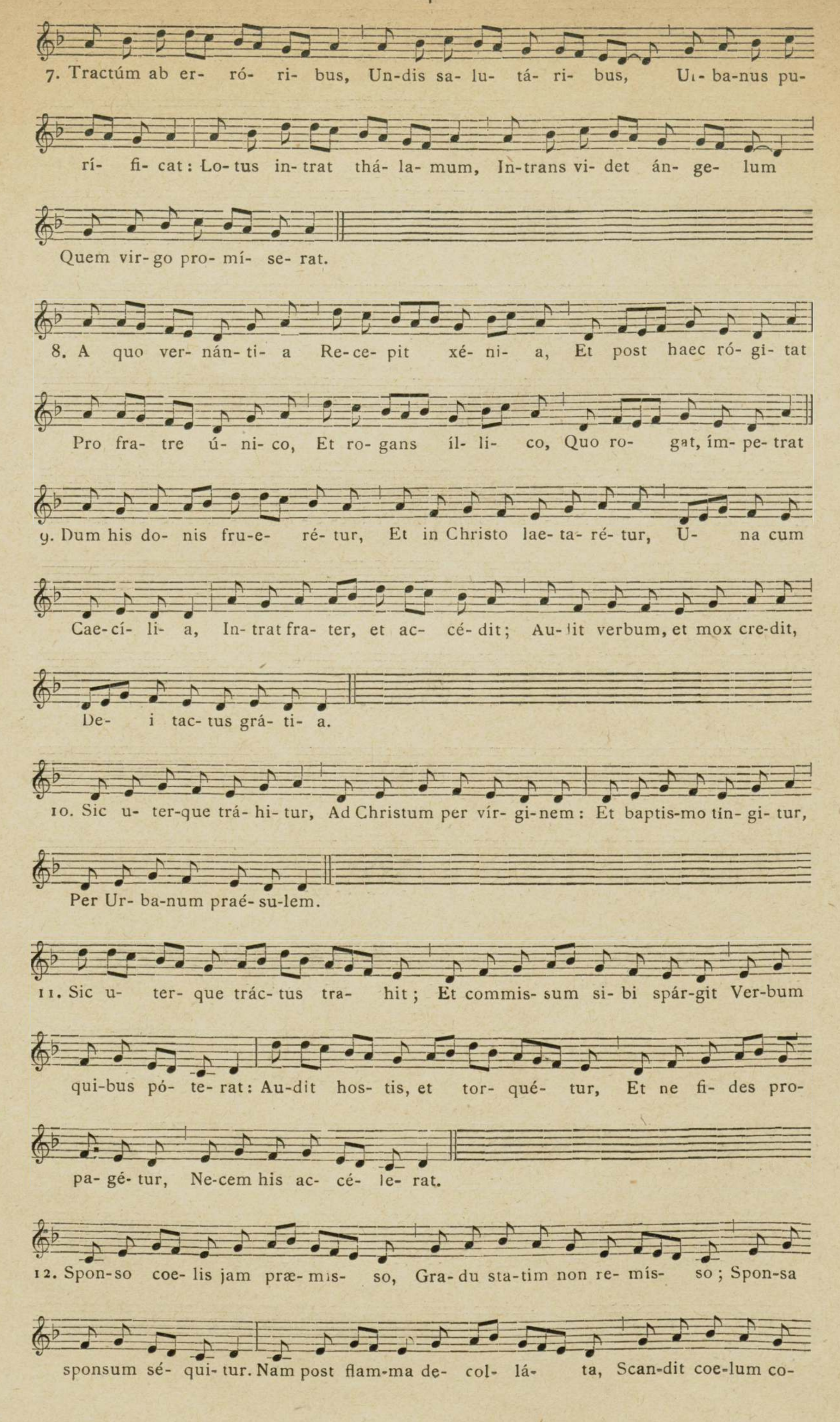
1. Les folios qui composent ce manuscrit ont été cousus ensemble sans feuillets de garde et sans titre. Ce n'est que très tard, à la fin du XVIIIe siècle, qu'ils ont été reliés. Le titre a simplement été mis sur le dos de la couverture : D. CATO. SERTULIUS ISIDORUS.

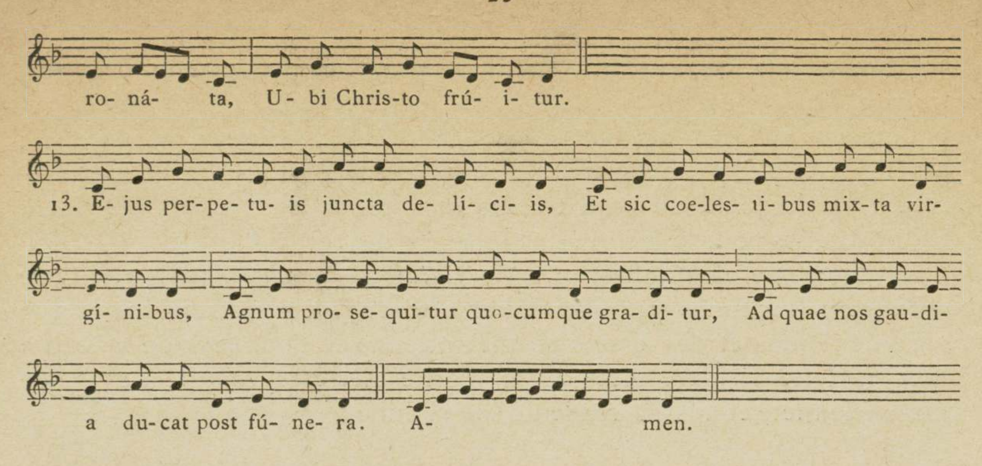
Le Dionysius Cato dont il est ici question est très probablement le poète latin, auteur de plusieurs ouvrages et principalement de maximes morales. Le manuscrit en renferme un assez grand nombre en prose et en vers.

A considérer le texte, on doit faire remonter ces maximes au IXe siècle, non pas que D. Cato ait vécu à cette époque, mais bien parce qu'elles ont été transcrites vers cette date.

Les deux derniers folios contiennent une splendide séquence à la patronne du diocèse d'Albi, sainte Cécile. Elle a été ajoutée plus tard. Les formes des neumes aussi bien que les lignes directrices, d'ailleurs très mal faites, nous permettent de la rapporter au commencement du XIIe siècle, ou plutôt à la seconde moitié du même siècle, le système de versification employé étant celui des poètes liturgiques parisiens et surtout victorins de la même époque, en particulier Adam.


sanc- tae Cae-cí- li- ae ; Re- sul- tent cár- mi- na, et lau- dum hós- ti- ae
Hac in ec- clé- si a Sal- van- tur hó- di- e.
2. Sa- cra laudum pe -sol-ván-tur, vo- ta pre-cum of- fe- rán- tur, Re- gi spon-so
vír- gi-num, Qua in di- e haec be- á- ta, Fu- it e- i prae-sen- tá- ta cum
fa- vo- re sú- pe-rum.
3. Puel-la- rum grex sanc-tá- rum Plaudit spe- ci- á- li- ter ; De- co- ra- tus,
in- for- ma- tus, Per hanc mul-ti- plí- ci- ter.
4. Fu- it e- nim haec be- á- ta, Cunc-tis mo- rum ex- or- ná- ta,
Tí- tu- lis no- bí- li- um : Quae sa- lu- tis ob a- mo-rem, Spre- vit
mun-di hu-jus fló- rem, qua- si mo-men-tá- ne-um.
5. Jam a cu- ná- bu-lis, Sa- cris o- rá- cu- lis, Ins- truc- ta pé- ni- tus ;
Pro pu- di- cí- ti- a Ju- gi- ter án- xi- a, Fun- de- bat ge- mi-tus.
6. Fo-ris ves- te de- au- rá- ta, Membra te- git de- li- cá- ta ; In- tus sed
ex- ás- perat : Ad con- sen-sum cas- ti- tá- tis, Tra-hit ver- bo ve- ri- tá- tis
Spon-sum quem ac- cé- pe- rat.

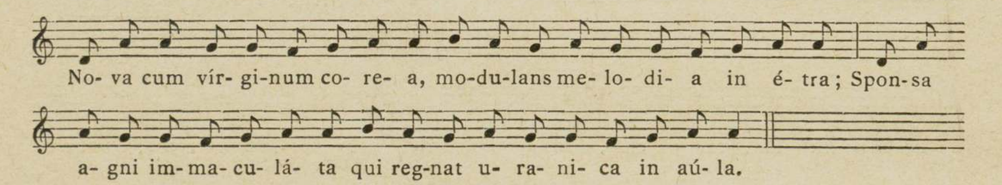

7. Tractúm ab er- ró- ri- bus, Un-dis sa- lu- tá- ri- bus, Ur- ba-nus pu-
rí- fi- cat : Lo- tus in- trat thá- la- mum, In-trans vi- det án- ge- lum
Quem vir- go pro- mí- se- rat.
8. A quo ver- nán- ti- a Re- ce- pit xé- ni- a, Et post haec ró- gi- tat
Pro fra- tre ú- ni- co, Et ro- gans íl- li- co, Quo ro- gat, ím- pe- trat
9. Dum his do- nis fru-e- ré- tur, Et in Christo lae- ta- ré- tur, U- na cum
Cae- cí- li- a, In- trat fra- ter, et ac- cé- dit ; Au- dit verbum, et mox cre-dit,
De- i tac- tus grá- ti- a.
10. Sic u- ter-que trá- hi- tur, Ad Christum per vír- gi- nem : Et baptis-mo tín- gi- tur,
Per Ur- ba-num praé- su-lem.
11. Sic u- ter- que trác- tus tra- hit ; Et commis- sum si- bi spár-git Ver-bum
qui-bus pó- te- rat : Au-dit hos- tis, et tor- qué- tur, Et ne fi- des pro-
pa- gé- tur, Ne-cem his ac- cé- le- rat.
12. Spon-so coe- lis jam præ- mis- so, Gra- du sta-tim non re- mis- so ; Spon-sa
sponsum sé- qui- tur. Nam post flam-ma de- col- lá- ta, Scan-dit coe-lum co-



Cette séquence peut se comparer aux plus belles œuvres musicales qu'a produites le moyen âge [1]. La fin surtout est remarquable par une quintuple répétition du même dessin mélodique constituant une sorte de cadence d'un effet vraiment original.

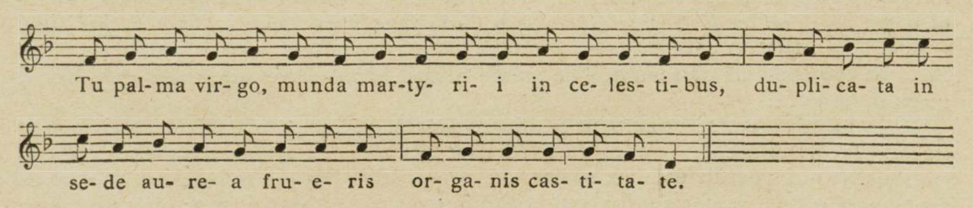
1. Dans un autre manuscrit albigeois, mais qui ne se trouve plus dans notre bibliothèque, un antiphonaire (Bibl. nat., fonds latin, 776), on peut voir deux autres séquences en l'honneur de sainte Cécile. L'une est très courte et construite sur le modèle de *Congratulamini*, c'est-à-dire que chaque mélodie, répétée deux fois, constitue une strophe. L'autre est plus longue; ses divisions ne sont point marquées. Au point de vue mélodique, sa construction est totalement différente.

Par le court extrait que nous en donnons, le lecteur pourra mieux juger ce que nous disons et faire la comparaison avec la prose contenue dans le manuscrit *D. Cato*.



Quelle symétrie ! quel agencement de la mélodie, du texte ! Il y a cependant un point sur lequel elle diffère de celle donnée par J. Lapeyre. La séquence *Congratulamini* est un chant *mixte*, celui de la première prose du 776 est essentiellement *syllabique*.

Voici maintenant un passage de la deuxième :

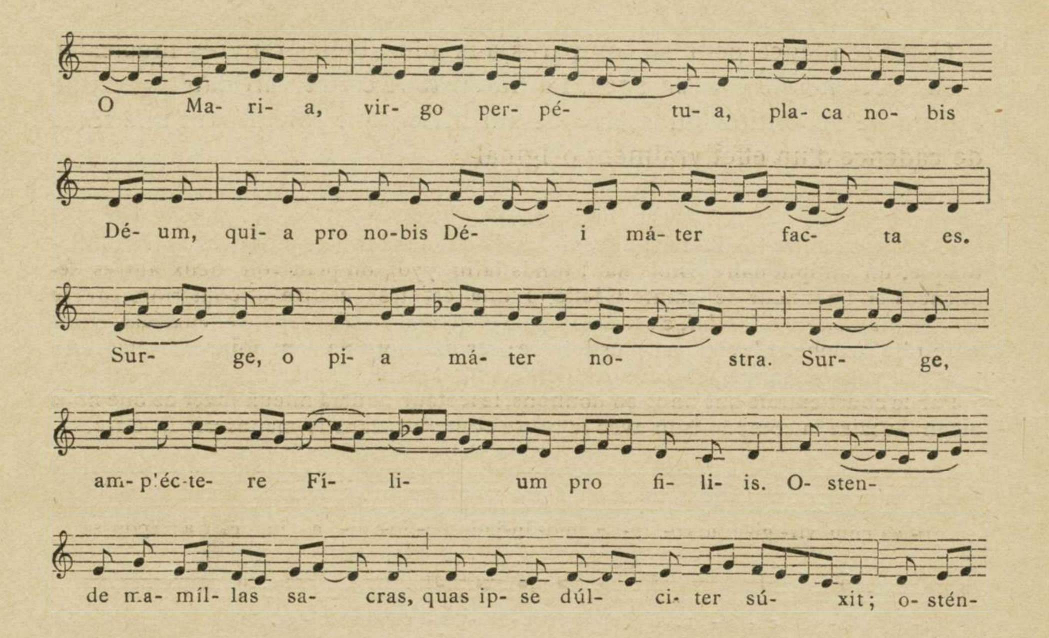


La différence est très visible. La mélodie est entièrement alléluiatique, en ce sens qu'elle se trouve non plus sur le seul mot *alleluia*, mais encore sur le verset qui suit.

Ces deux dernières séquences sont du xe ou du xie siècle. Le moyen âge a été très riche en pièces de ce genre (séquences et proses). Pendant un temps assez long, nos livres liturgiques en avaient une pour chaque fête de saint, de martyr ou de vierge.

Dans la notation, les phrases musicales sont séparées par de petits traits obliques ; on y voit aussi des lignes parallèles très claires qui pourraient, au premier abord, faire croire à l'existence d'une portée ; ces lignes sont manifestement d'une époque postérieure et la maladresse avec laquelle on les a tracées en fait d'ailleurs une gêne plutôt qu'un secours pour la lecture [1].

Le deuxième manuscrit, nº 3 du *Catalogue général*, est un *Rituale Albiense* [2]. Aux folios 74 (recto et verso) et 75 (recto) nous trouvons une série de répons et de versets et une antienne en l'honneur de la sainte Vierge. Cette dernière pièce notée mérite d'être reproduite à cause de son ancienneté et aussi à cause de son rythme :

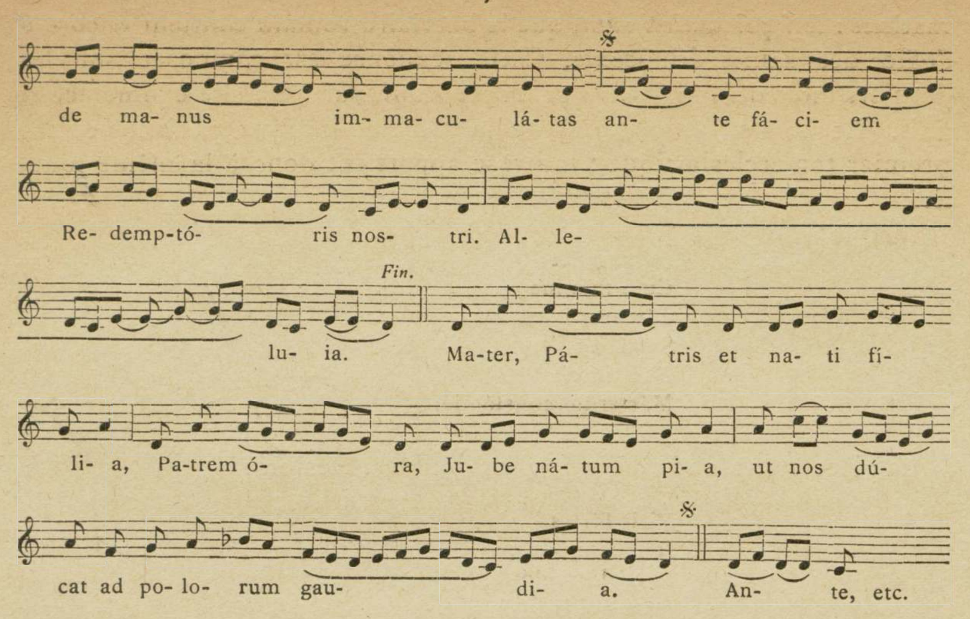


1. Dans ce manuscrit le guidon est tout à fait en usage. Nous le trouvons à la fin de chaque ligne ; il est tracé très clairement.

2. Le titre est écrit à la main au feuillet de garde : *Rituale albiense .. ex libris vener. capituli ejusdem Ecclesiae.* Au folio suivant nous trouvons une table, *tabulam*, indiquant *quid continet iste libellus.* Il y est question de la *forma professionis canonicorum regularium Ecclesiae albiensis* et de la *benedictio aquae calidae ad judicium et ferri.* Au recto de ce même feuillet nous lisons : *scriptoris libri lector memor esto Sicardi.* Nous avons déjà vu que ce même Sicard avait copié un autre manuscrit, un antiphonaire.

Ce manuscrit n'est certainement pas du XIe siècle. D. Leclercq le fait dater du XI-XIIe siècle. Cf. *loc. cit.*, col. 1064. Son écriture est très claire ; de plus, il abonde en abréviations. Il nous paraît être au moins du XIIe siècle. D'ailleurs les deux premières pages notées qu'il renferme (fol. 74) ne sont certainement pas du XIe ; on y distingue très nettement les trois lignes tracées à la pointe. En ce qui concerne l'antienne *O Maria*, nous nous trouvons en présence d'une pièce notée beaucoup plus antérieure. C'est en plein XIe siècle qu'il nous faut revenir. Nulle trace de ligne à la pointe sèche, presque comme dans les manuscrits que nous avons étudiés au cours de la première période.

A propos de cette antienne, il est une chose assez bizarre à noter, et que nous n'avons trouvée encore nulle part ; les neumes à points superposés sont noirs et rouges.



Le troisième manuscrit enfin, portant le n° 37, *Collectio canonum*[1], contient, au dernier folio, une prose en l'honneur des martyrs, dont les notes carrées se rapprochent déjà beaucoup par leurs grandes dimensions de celles du plain-chant moderne. Cette prose a été écrite, comme c'était souvent l'usage autrefois, pour accompagner un répons de

1. Nous nous trouvons en présence non plus d'un seul manuscrit, mais bien de trois manuscrits remontant à des époques diverses et ayant été cousus ensemble au XIIIe siècle. Sur le dos de la couverture de cuir et de bois on lit : *Collectio canonum, Regulae canonicorum, Conc(ilium) Aquisgranense.* C'est le même titre que l'on trouve au feuillet de garde, avec cette différence toutefois qu'on a mis : *Acta concilii Aquisgranensis celebrati an. dni 815, sub Ludovico pio imperatore.* Comme les précédents, ce manuscrit appartenait au chapitre de l'église d'Albi.

Nous devons assigner, d'après ce que nous venons de dire, trois dates différentes. La première partie, *Collectio canonum*, est certainement du IXe siècle, vu son écriture romane ancienne, très simple et non ornée de miniatures. La deuxième partie, *Regulae canonicorum*, ne comprend que six folios de dimension plus petite que le reste de l'ouvrage ; elle est au moins du XIe siècle. Quant aux actes du concile d'Aix-la-Chapelle, tenu en 816 et non en 815, qui forment la plus grande partie de l'ouvrage, nous ne pouvons douter un seul instant de l'époque à laquelle ils ont été copiés, c'est-à-dire du IXe siècle. En 816 il se tint à Aix-la-Chapelle une grande assemblée réunie par Louis le Débonnaire à l'instigation de Benoît d'Aniane. De ses travaux, continués en 817, il résulta une organisation de la vie cléricale et de la vie monastique, constituant des chanoinesses, et les soumettant à un régime ordonné par deux règles, dont les articles avaient été compilés et rédigés par Amalaire (765-850). Cf. *La Grande Encyclopédie*, I, p. 1093, et *Dictionnaire d'Archéologie*, I, col. 1323-4.

Ce que nous avons dit plus haut au sujet de la date des trois parties du manuscrit ne saurait nous prouver que les passages notés sont contemporains de la même époque.

En effet, comme le fait très bien remarquer J. Lapeyre, on distingue une portée de quatre lignes. Ce n'est certes pas au XIe siècle, nous l'avons déjà dit, que l'on trouve ce système de notation. D'ailleurs il suffit de regarder d'un peu près pour voir qu'on se trouve en présence d'une écriture du XIIIe siècle. La conclusion est donc que la prose est de ce siècle.

matines : *Isti qui amicti sunt*, que le bréviaire romain contient encore à l'office des saints Innocents. Cette séquence est composée sur les derniers mots du répons : *In sanguine Agni*, par quoi elle commence et finit. Le dessin neumatique de la réclame indique parfaitement le premier ton ecclésiastique ; la prose appartient donc à la même tonalité.

Incipit :

In sánguine
Cum flúmine
Cárceres incéndia
Sustínuit,
Nec tímuit
Mártyrum constántia.

La pièce comprend cinq strophes doubles. Desinit :

Viris fórtes,
Jam consórtes,
In caelesti glória,
Date nobis
Data vobis
Sempitérna gáudia,
In sánguine Agni.

Ce chant est noté sur une portée de quatre lignes tracées assez légèrement, mais néanmoins visiblement, à la pointe sèche. A la première ligne, on les distingue très bien ; des taches empêchent quelque peu de voir de la même façon les autres. Les notes placées sur les lignes sont vraisemblablement *do*, *mi*, *sol*, *si ;* cependant l'absence de toute indication laisse planer un certain doute sur la restitution que nous en avons tentée.

Au verso du même feuillet se trouve un psaume de l'office de la Nativité, *Venite*, *exultemus Domino* [1], noté sur une seule ligne. La lettre F, placée seulement au début de la troisième strophe, est le premier vestige de clef que nous ayons trouvé dans le courant de nos recherches [2].

QUATRIÈME PÉRIODE

A partir de ce moment, nous rencontrons toujours une lettre en tête de chaque ligne ; l'arbitraire de la notation disparaît ainsi peu à peu, et le jour n'est pas loin où la lecture d'une page de musique ne présentera pas plus d'indécision ni de difficulté que celle d'un texte ordinaire.

Dans le *Planctus ante nescia* du *Diurnale et Rituale in quo ritus varii*

1. Nous ne croyons pas qu'il soit utile de reproduire ici ce long psaume de l'office des matines de la Nativité. Nous renvoyons le lecteur aux Invitatoires qui se trouvent dans les éditions de Solesmes.

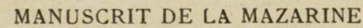
2. Une preuve de plus que les passages notés renfermés dans ce manuscrit sont au moins du XIIIe siècle.

administrandi sacramenta reperiuntur[1], n° 9 du *Catalogue général*, la

1. Ce n'est là ni le titre qui se trouve sur le dos de la couverture ni celui qu'on lit au verso du feuillet de garde. Là, on a mis *Diurnale* et *Rituale ;* plus tard sur ce dernier mot on a collé un papier avec ces mots : mss du 11e ou 12e s. Ici, on a écrit : *Diurnale et Rituale, in quo ritus administrandi baptismatis in sabbato sancto ; ritus administrandi sacramenti matrimonii ; ritus exequiarum ; variae orationes et benedictiones.* Nous sommes en présence d'un beau et intéressant manuscrit. L'écriture assez grosse est, d'une façon générale, noire. Çà et là, aux majuscules en particulier, les copistes se sont servis d'encre bleue et rouge. De plus, nous trouvons quelques splendides miniatures. Il y a à peine une page et demie de texte noté. Il paraît être de la même époque que le manuscrit, c'est-à-dire du XIIIe siècle (Cf. Dom Leclercq, *loc. cit.*, col. 1064), ou peut-être de la fin du XIIe.

Le *Planctus ante nescia* qui se trouve ici est l'œuvre de Geoffroy, chanoine de Saint-Victor. Il se trouve aussi dans un manuscrit de la Bibliothèque Mazarine, ms. 1002, folio 234, qui est le ms. victorin, et peut-être original, des œuvres de ce Geoffroy. M. l'abbé Bonnard, auteur de l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Victor*, a bien voulu nous en donner une reproduction, ce dont nous le remercions bien vivement.

On comprendra que nous ne reproduisions pas ici les vingt-sept versets qui forment cette lamentation. Nous nous contenterons de relever les diverses variantes qui existent entre notre manuscrit aquitain et celui de la Mazarine. Faut-il un dièse au *fa ?* Poser la question est la résoudre. Est-ce que dans notre plain-chant romain grégorien le *fa* est diésé au huitième ton ? Nullement. Ainsi semble-t-il devoir en être du *Planctus* qui nous occupe.


MANUSCRIT DE LA MAZARINE — MANUSCRIT ALBIGEOIS



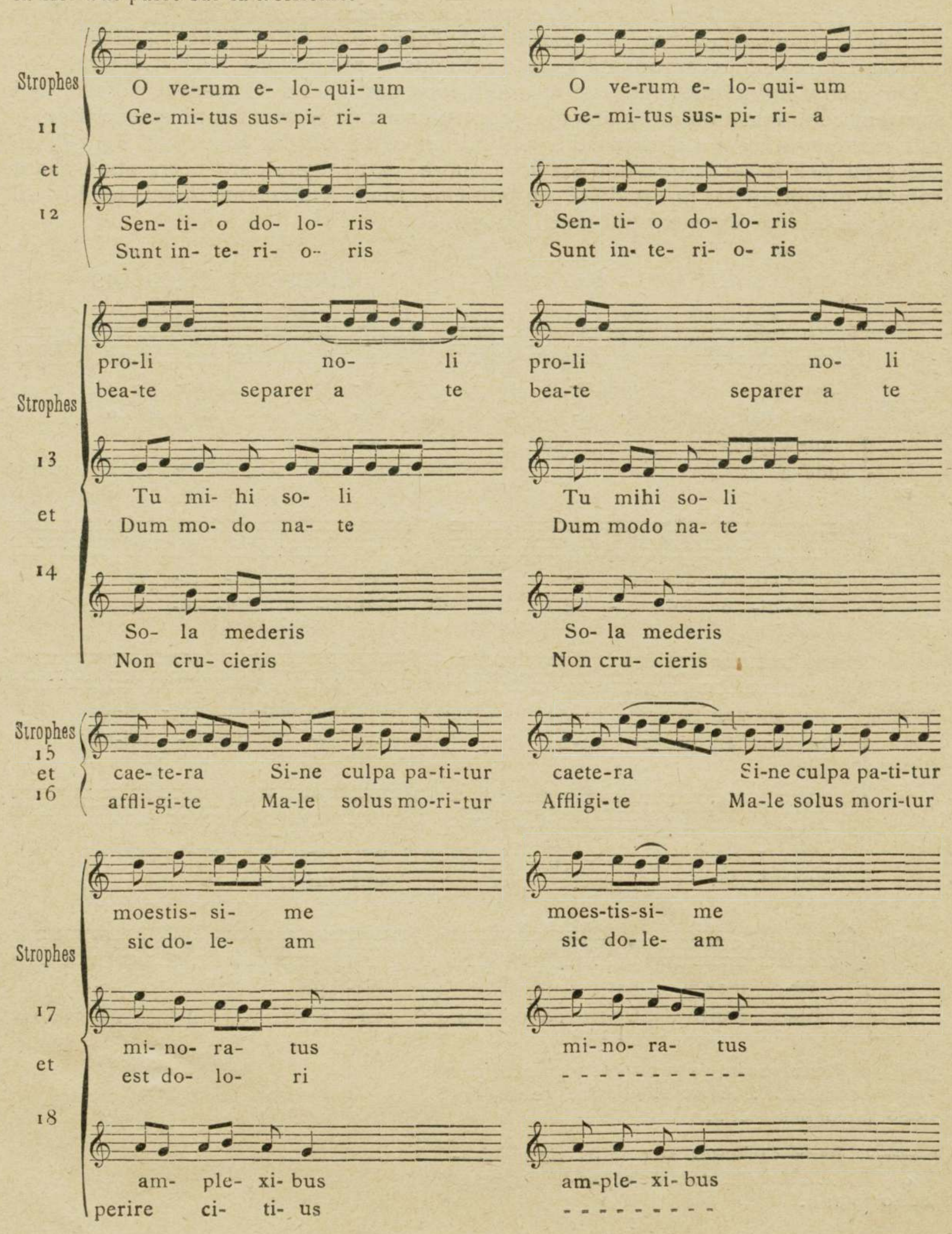
Strophes 7 et 8 — Deux variantes aux mots *o quam digne gemitus...... moreris*, comme celles des strophes 3 et 4.

Strophes 9 et 10 — Deux variantes aux mots *sic morientes..... invidae*, comme celles des strophes 5 et 6.

lettre *C* semble indiquer que tous les points placés sur la ligne où elle se trouve représentent la note *ut*. Mais le sens musical exigerait alors un dièse pour le *fa* inférieur.

Dom Pothier, qui donne une restitution de cette ancienne complainte dans le nº 2 (du 15 septembre 1896) de la *Revue du Chant grégorien*, d'après d'autres manuscrits plus récents de la Bibliothèque Mazarine et des Bibliothèques d'Évreux et de Rouen, la transcrit comme si la clef était F au lieu de C ; cette transposition permet d'éviter l'emploi du dièse ; si les musiciens du moyen âge ne l'ont pas faite, c'est proba-

Dans les deux manuscrits, à la strophe 11, il y a un changement de clef. De la quatrième ligne la clef d'*ut* passe sur la troisième.



blement parce qu'elle notait le chant dans un registre trop bas[1]. A cette époque on ne disposait, d'ailleurs, d'aucun signe d'altération, pour le *fa* ♯[2]; il est évident que la tradition ou à défaut le sens de la tonalité devait y suppléer.

Le *planctus* de notre manuscrit est incomplet ; on y remarque aussi l'absence de la première lettre de chaque strophe. Le copiste s'était proposé, sans doute, d'y laisser la place à l'ornemaniste qui devait y mettre plus tard de jolies capitales ornées[3]. La notation repose sur plusieurs lignes à la pointe sèche dont la trace a disparu en maints endroits.

Un fragment, collé à l'intérieur de la couverture d'un *Liber Pastoralis curae sancti Gregorii papae*[4], n° 54 du *Catalogue général*, nous donne un échantillon, malheureusement mutilé, de la notation aquitaine au XIIIe siècle. Sur la portée de quatre lignes rouges, armée d'une

Le manuscrit albigeois s'arrête après le premier verset de la strophe 18 ; mais il est facile de compléter cette même strophe avec le chant de la précédente.

Dans le manuscrit de la Mazarine il y a encore neuf strophes.

1. Le Révérendissime abbé de Saint-Wandrille fait suivre le texte noté des réflexions suivantes : « Quant au chant lui-même, la manière dont il se trouve noté dans les manuscrits offre plus d'une difficulté, et même, disons-le, des impossibilités pratiques. Au lieu de finir en *ut* comme nous le donnons, il est écrit de manière à se terminer en *sol;* ce qui oblige à diéser le *fa*.

« Si, par principe, le notateur entendait qu'il fût laissé naturel, il se trompait et allait probablement contre l'idée musicale de l'auteur, à moins que celui-ci, lui aussi victime de l'esprit de système, n'eût pas en lui-même sur ce point sa liberté d'allure et d'inspiration. Ceux de nos lecteurs qui voudraient malgré cela s'en tenir rigoureusement à ce qui est noté dans les manuscrits, n'auront, en se servant de notre notation (clef d'*ut* sur la deuxième ligne), qu'à chanter tout le morceau avec bémol continu, s'ils peuvent y réussir.

« Nous leur ferons néanmoins remarquer, à notre décharge, que le moyen âge, surtout en ce genre de composition, a souvent confondu et mélangé le sixième et le huitième mode, introduisant plus ou moins furtivement dans l'un les cadences de l'autre... » (*Revue du Chant grégorien*, V, p. 20.) Nous renvoyons au texte noté pour les variantes avec le manuscrit albigeois et celui de la Mazarine.

2. Nous ne croyons pas qu'on puisse assimiler le *fa* ♯ au *si* ♭. Dans le *planctus* dont nous venons de parler assez longuement, à nous en tenir à la notation transmise par M. l'abbé Bonnard et à celle donnée par le ms. d'Albi, le *fa* se trouvait être la note sensible. Est-ce que par hasard dans nos morceaux de chant du huitième mode le *fa*, note sensible, est diésé comme dans la musique moderne? Mais alors il faudrait diéser le *do* dans le deuxième mode, ce qu'on ne fait jamais. D'autre part, le *si* bémolisé dans les 2e et 6e modes ne se trouve jamais note sensible. Mais très souvent, à partir de la fin du XIIe siècle, on trouve le même chant noté ici en *sol*, avec un ton plein au-dessous, *fa*, et transcrit ailleurs en *ut*, avec tantôt le demi-ton, *si*, tantôt le ton, *si* ♭ ; il est donc très difficile de résoudre exactement la question, en ce qui concerne ces mélodies de tonalité instable composées vers le XIIIe siècle. Cf. A. Gastoué, *Cours*, p. 142, et *Origines*, p. 156.

3. Nous avons vu précisément que dans le *Diurnale et Rituale* on trouvait quelques miniatures. D'autre part, ce n'est que vers le XIIIe siècle que nous en trouvons dans d'autres manuscrits de notre bibliothèque. Nous avons dès lors une preuve de plus pour assigner le XIIIe siècle — ou, tout au moins, la fin du XIIe — comme date de la transcription de ce *planctus*.

4. Il n'y a pas grand'chose à dire sur ce manuscrit, que l'on peut faire remonter jusqu'au XIIIe siècle. Comme dans le précédent, les majuscules sont rouges et bleues, point de miniatures, écriture très fine et très serrée. Le fragment de chant se trouve à l'intérieur de la couverture. Il ne nous paraît pas être de la même époque que le manuscrit. Nous le reporterions jusqu'au XIVe siècle.



clef d'*ut* 3e ou 4e ligne [1], sont échelonnées de grosses notes de forme carrée ou losange. Comme dans les manuscrits précédents, les *climacus* y sont alignés verticalement ; mais c'est le dernier document où nous voyons cette disposition. Les notes auxquelles on arrive par une liaison ascendante sont systématiquement caudées, et les losanges, placés presque toujours à la fin des formules, semblent exprimer un adoucissement de la voix. Aucun signe d'altération ne vient encore annoncer le changement de hauteur des notes extrêmes du triton.

CINQUIÈME PÉRIODE

Dans le *Rituale Albiense* [2], n° 3, nous trouvons au folio 74 une série de Répons et de Versets commençant par les mots *Locutus est*, notés avec une précision que les autres parties de l'ouvrage étaient loin de laisser soupçonner [3]. Les notes y sont placées sur une portée de quatre lignes tracées à la pointe sèche [4], mais, malgré cela, fort apparentes. En tête, les clefs d'*ut* ou de *fa* déterminent toutes les notes de cette portée ; les passages où le *si* doit être à un demi-ton du *la* sont précédés d'un *b* de forme arrondie (♭, bémol) ; lorsque cet intervalle doit, au contraire, être d'un ton, on met un *b* de forme carrée (♮ quarre ou dur) [5]. Ces lettres servent parfois de clef au commencement de la portée.

Nous rencontrons, dans ce même manuscrit, la plupart des formes neumatiques employées un peu partout au XIVe siècle, et déjà au XIIe et au XIIIe, en divers pays, que les éditions bénédictines [6] viennent de remettre en honneur. Les notes isolées sont carrées, avec ou sans queue (*virga* ou *punctum*, ▪, ┐) ; le mouvement ascendant de la voix sur la même syllabe y est représenté par des notes placées au-dessus l'une de l'autre et reliées, à leur droite, par un trait vertical très délié (*podatus* ⁞). Lorsqu'une formule descendante n'a que deux notes (*clivis*), on ne les superpose plus verticalement ; la seconde est placée un peu à droite de la première, à laquelle un petit trait la

1. C'est là, ce nous semble, une preuve de ce que nous avançons. Nous ne croyons pas qu'on puisse trouver au XIIIe siècle des textes notés où la clef et la portée sont claires et nettes comme dans le *Liber Pastoralis*. De plus, il faut encore plusieurs années pour trouver des notes à forme carrée ou losange. Nous allons même plus loin et nous prétendons que ce passage neumé appartient non plus à la quatrième, mais bien à la cinquième période.

2. Nous avons étudié ce manuscrit en détail à la *troisième période* et montré son ancienneté. Ce qui est dit du passage noté du folio 74 n'influe en rien sur sa date. C'est tout simplement une feuille ajoutée au XIVe siècle.

3. En particulier le deuxième passage noté qui se trouve au folio suivant, 75. Ces deux feuillets ont été copiés à plus de 200 ans de distance.

4. Dans un manuscrit que J. Lapeyre a mis dans la quatrième période, nous ne savons trop pourquoi, les lignes sont tracées à l'encre rouge. Dès lors, elles sont beaucoup plus nettes.

5. Ces signes ont dû être introduits peu à peu. Néanmoins nous n'avons pu en trouver la moindre trace dans les autres manuscrits d'Albi.

6. Et plus récemment encore l'édition vaticane.

relie, ⁂. Les *climacus*, formules descendantes de plus de deux notes, sont disposés également suivant une ligne oblique ⁂ . Les autres groupes, *torculus*, *porrectus*, diffèrent à peine de leur forme primitive [1].

La bibliothèque de notre ville renferme encore deux autres manuscrits précieux du xve siècle, le *Liber Hymnorum et Precum* [2], n° 46 du *Catalogue général*, et le *Processionale Albiense* [3], n° 11, où l'on trouve réunis tous les perfectionnements dont nous venons d'étudier la lente évolution. La musique, écrite avec un soin méticuleux sur une portée de quatre lignes rouges, diffère moins de celle du manuscrit précédent qu'on le croirait au premier aspect. En dehors de cette portée plus apparente et des notes beaucoup plus grosses, nous n'observons qu'une légère modification des *podatus* et des *strophicus*, consistant, pour les premiers, à placer les notes l'une à côté de l'autre au lieu de les superposer, et pour les seconds à réunir deux notes en une seule de longueur double [4].

Mais ce qui rend ces ouvrages vraiment remarquables, c'est l'art avec lequel le texte a été calligraphié et enluminé. L'écriture gothique, très haute, est d'une régularité parfaite, avec des majuscules initiales, ornées d'une façon toujours originale, parfois même grotesque, et qui rappelle les figures grimaçantes des chapiteaux de nos vieilles cathédrales.

1. On consultera avec beaucoup de profit sur la forme diverse des neumes grégoriens : Amédée Gastoué, *Cours théorique et pratique de chant grégorien* (Paris, 1904), livre premier, chapitre III, p. 14 et sq.; — *Les Origines du chant romain*, paragraphe de la notation, p. 171 et sq., surtout le tableau de la page 175 ; — Dom Pothier, les *Mélodies grégoriennes*, p. 89 et sq. Nous recommandons tout particulièrement les tableaux des pages 69 et 70 et, pour comparer les diverses notations latine, gothique, aquitaine, ceux des pages 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70. Il nous a été impossible de pouvoir les donner au cours de ce travail.

2. C'est un manuscrit très intéressant, tant au point de vue musical qu'au point de vue liturgique. Ce dernier ne nous regarde pas ici. En ce qui concerne le premier, nous ferons remarquer que le manuscrit renferme un très grand nombre de pièces notées que nous ne pouvons étudier dans le détail. On les trouve d'ailleurs dans nos livres liturgiques actuels : antiphonaires, rituels, missels.

Les passages non notés et qui sont, ainsi que le titre l'indique, des prières, sont en très grosse et très claire écriture. Les majuscules sont en lettres bleues et rouges; tous les renvois sont en lettres rouges. Enfin, la première lettre de chaque hymne ou de chaque prière est ornée d'une splendide miniature. Nous sommes en présence d'un manuscrit du xve siècle. (Cf. D. Leclercq, *loc. cit.*, col. 1065.)

3. Dans celui-ci bien moins, presque pas, pourrait-on dire, de miniature. Mais les caractères sont beaucoup plus gros; certaines majuscules sont dorées; sur les feuillets de garde une écriture illisible, excepté sur l'un d'eux, où on peut lire le titre suivant: *Processionale Albiense, ex libris venerabilis capituli ecclesiae albiensis.* On trouve dans ce manuscrit, comme dans le précédent, des passages notés ; ce sont deux *préfaces*. L'une était chantée par le célébrant à la bénédiction des rameaux; la seconde servait aux ordinations.

4. Tous ces neumes peuvent se retrouver dans un autre ouvrage — non manuscrit — de la bibliothèque d'Albi et que plusieurs autres bibliothèques possèdent : *La science et la pratique du plain-chant*, par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur.

SIXIÈME PÉRIODE

Il est inutile de suivre ici les modifications souvent fantaisistes qu'on a fait subir au plain-chant depuis le xve siècle. Les caractères de nos cantilènes se sont transformés en notes de formes diverses, indiquant à la fois la hauteur et la durée de chaque son [1].

Ces modifications, loin de constituer un progrès, n'ont eu d'autre résultat que de le dénaturer au point de le rendre méconnaissable. Aussi sommes-nous heureux d'applaudir aux efforts des bénédictins qui, sous l'heureuse initiative de Dom Guéranger et de Dom Pothier, ont assumé la lourde tâche de le ramener à sa pureté primitive [2].

CONCLUSION

Nous arrêtons là cet exposé rapide des transformations successives que notre système de notation a subies depuis le viiie siècle. Nous n'avons pas évidemment la prétention d'en écrire l'histoire complète ; il faudrait, pour cela, suivre l'évolution des neumes latins et de leurs dérivés gothiques, en même temps que celle des neumes aquitains, et examiner ensuite l'influence que ces divers systèmes exercèrent les uns sur les autres. Les manuscrits relatifs à la musique polyphone fournissent, de leur côté, des renseignements précieux sur les signes employés par les contrapuntistes du moyen âge pour exprimer la durée des notes et des silences.

En limitant notre travail à l'étude des neumes aquitains, nous laissons dans l'ombre des documents fort intéressants sans doute, mais dont l'importance, à notre point de vue, est relativement secondaire.

Les perfectionnements apportés à la notation à points superposés, du viiie au xive siècle, suffisent en effet, comme nous l'avons vu, pour amener l'écriture du chant grégorien à sa forme définitive.

1. Dans son manuscrit original, l'auteur entre à ce propos dans des détails que tout le monde connaît et dont nous ont déjà entretenus Dom Pothier, A. Gastoué, etc. Nous renvoyons à ces deux auteurs, principalement au dernier, en ce qui concerne les travaux de Gui d'Arezzo : *Origines du chant romain*, p. 131 et 132 ; 167 et 168. On trouvera des détails aussi sur Hucbald, p. 129 et 163. En ce qui concerne Henry du Mont, nous renvoyons au savant ouvrage de M. H. Quittard.

2. C'est précisément avec eux que commence pour ainsi dire la septième période. Ici encore, nous ne croyons pas devoir donner des détails. Le lecteur connaît les brochures et ouvrages écrits sur la restauration du chant grégorien. Nous rappellerons les principaux : *les Mélodies grégoriennes* (D. Pothier), *Rythme et Exécution du chant grégorien* (Dom Kienle), *Gregoriana* (A. Dabin), *le Chant grégorien et sa restauration* (H. Villetard). A côté de ces ouvrages il y a des revues qui tiennent leurs lecteurs au courant des progrès de cette restauration : la *Tribune de Saint-Gervais*, la *Revue du Chant grégorien*, la *Gregorianische Rundschau*, la *Rassegna gregoriana*, etc.

On peut être surpris de la lenteur avec laquelle furent admis ces perfectionnements ; ainsi le guidon, les clefs, la distinction des *b* mols et *b* quarres, auraient pu, ce nous semble, être employés aussitôt après qu'on eut l'idée de placer les notes à des hauteurs différentes, et pourtant, quatre siècles ont été nécessaires pour les faire adopter universellement. C'est qu'au moyen âge on était profondément traditionaliste, et que toute innovation, si minime qu'elle fût, était considérée comme un manque de respect, une atteinte quasi sacrilège à l'autorité des anciens, seuls détenteurs de toute science et de toute sagesse. Et puis, comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'enseignement était plutôt oral qu'écrit ; la nécessité de préciser la notation n'avait, aux yeux des lettrés de l'époque, qu'une bien faible importance. Aussi chacun des signes dont nous avons fait la caractéristique d'une période musicale, ne fut-il d'abord employé qu'à titre exceptionnel, et dut subir un stage assez long avant d'acquérir un droit définitif de cité dans le bagage classique de l'époque.

Quoique plusieurs en aient dit, la notation aquitaine emprunta peu de chose à la notation latine [1], depuis le moment où fut écrit le manuscrit *Antiphonae et Responsoria*, mentionné au début de cette étude, jusqu'à la fusion complète des deux systèmes. L'abandon, au XIIIe siècle, de la superposition verticale des points dans le mouvement descendant est peut-être la seule modification due à l'influence du *climacus* latin, et encore peut-on, sans invraisemblance, l'attribuer aux tentatives des mensuralistes dont les notes superposées gênaient les combinaisons harmoniques.

Si on voulait, à tout prix, faire descendre notre écriture musicale des neumes-accents, il faudrait donc admettre que la notation aquitaine en dérive également : la transformation se serait faite alors avant le IXe siècle. La similitude de quelques signes (*torculus, porrectus*) serait un argument en faveur de cette opinion ; mais ces signes peuvent aussi bien avoir été formés en reliant par un trait des points situés à des hauteurs différentes.

L'analogie serait certainement plus frappante entre les deux formes de climacus et comportant l'une et l'autre des groupes de points alignés obliquement ou verticalement. Il est très possible aussi que l'une d'elles ait été inspirée par l'autre ; mais laquelle ? L'absence de tout document ne permet malheureusement pas de faire sortir cette question du domaine des hypothèses.

Ce qui est hors de doute, c'est la très haute antiquité de la superposition des points pour représenter les sons de diverses hauteurs. L'idée de cette superposition, soit qu'elle ait été spontanée, soit qu'elle provienne d'un système antérieur, renferme en principe tout ce que notre écriture musicale a d'essentiel. Systématique dans la nota-

1. Voir ce que nous en avons dit en note au chapitre des *Notations anciennes* et à la *Première période*, nous basant sur la *Paléographie musicale* de Dom Mocquereau.

tion aquitaine, en puissance — si on peut s'exprimer ainsi — dans les neumes latins qu'on écrivait tous primitivement à la même hauteur, et dont la forme seule indiquait l'élévation ou l'abaissement de la voix, son évolution se poursuit lentement pendant six siècles, pour aboutir enfin, vers le XIVe, à la notation définitive du plain-chant, d'où sont sortis tous les signes employés actuellement en musique.

Qu'il nous soit permis en terminant d'exprimer notre plus vive gratitude au distingué bibliothécaire d'Albi, M. Masson, ainsi qu'à M. l'abbé Mauran et à M. le chanoine Beauredon, dont la collaboration, pour la reconstitution des textes liturgiques, nous a été particulièrement précieuse [1].

JEAN LAPEYRE.

1. Le signataire de ces notes doit lui aussi adresser ses remerciements à M. Masson, qui s'est fait un plaisir de mettre les manuscrits à sa disposition et de lui donner quelques explications. Il ne saurait oublier M. Amédée Gastoué, le savant et distingué professeur de l'Institut catholique de Paris, qui lui a été d'un secours très utile.



Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.